This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

600087584

DIE

SICILIANISCHE DICHTERSCHULE

DES

DREIZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

VON

ADOLF GASPARY.

BERLIN,

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG.

1878.

285 . a . 30

Verzeichniss

der verkürzt citirten Bücher.

Allacci — *Poeti Antichi raccolti da Codd. Mss. da Monsign. Leone Allacci, Napoli, 1661.*

Arch. — *Herrig's Archiv für das Studium der neueren Sprachen.*

Arch. Glott. — *Archivio Glottologico Italiano.*

Band. Lucch. — *Bandi Lucchesi, Bologna, 1863.*

Bartsch, Chrest. — *Bartsch, Chrestomathie Provençale* (citirt nach der 2. Auflage, 1868).

Caix, Ant. Mon. — *Di un Antico Monumento di Poesia Italiana. Rivista Europea, Anno VI, vol. I, p. 72—80.*

„ **Form.** — *La Formazione degli Idiomi Letterari. Nuova Antologia, vol. XXVII, p. 35—60, u. 288—309.*

„ **Voc.** — *Osservazioni sul Vocalismo Italiano, Firenze, 1875.*

Cherrier — *Histoire de la Lutte des Papes et des Empereurs, etc. vol. IV, Paris, 1851.*

Choix — *Raynouard, Choix des Poésies Originales des Troubadours.*

D'Anc. — *D'Ancona e Comparetti, Le Antiche Rime Volgari, vol. I, Bologna, 1875.* (Die arab. Ziffer bezeichnet die Verse.)

D'Anc. Son. — *D'Ancona, Venti Sonetti Inediti del Sec. XIII. Propugnatore, VI, 1°, 350—371.*

Grion, Pozzo — *Il Pozzo di S. Patrizio, Bologna, 1870* (aus *Propugnatore, III*).

„ **Serventese** — *Il Serventese di Ciullo d'Alcamo, Bologna, 1871* (aus *Propugnatore, IV*).

Guittone — *Rime di Fra Guittone d'Arezzo* (publ. von *Lod. Valeriani*), *Firenze, 1828;* citirt nach den Nummern der Canzonen (*Canz.*) und der Sonette (*Son.*). Die arab. Ziffer bei *Canz.* giebt Strophe oder Geleit (*Gel.*) an.

Guittone, Lett. — *Lettere di Fra Guittone d'Arezzo* (publ. von *Giov. Bottari*), *Roma, 1745.*

Hist. Pis. — *Fragmenta Historiae Pisanae,* bei *Muratori, Rer. Ital. Script. XXIV, 643 ff.*

Hist. Rom. — *Fragmenta Historiae Romanae*, bei *Muratori, Antiq. Ital. III, 251 ff.*

Lett. Sen. — *Lettere Volgari del Sec. XIII, scritte da Senesi, Imola, 1871.*

Manzoni — *Rime Inedite del Cod. Vat. 3214* in *Rivista di Filologia Romanza, I, 83 ff.*

M. G. — *Mahn, Gedichte der Troubadours.*

M. W. — *Mahn, Werke der Troubadours.*

Nan. Man. — *Nannucci, Manuale della Letteratura del Primo Secolo, 2. ed. Firenze, 1856.*

Palermo — *I Manoscritti Palatini di Firenze, vol. II, Firenze, 1860.*

Peire Vidal — *Peire Vidal's Lieder*, herausgeg. von *K. Bartsch, Berlin, 1857.*

Riv. di Fil. Rom. — *Rivista di Filologia Romanza.*

Trucchi — *Poesie Italiane Inedite, Prato, 1846.*

Val. — *Poeti del Primo Secolo della Lingua Italiana* (publ. von *Valeriani* u. *Lampredi*), *Firenze, 1816.*

Zambrini, op. volg. — *Le Opere Volgari a stampa dei Secoli XIII e XIV, Bologna, 1866.*

Folgende Buchstaben sind verwendet zur Bezeichnung der **vier Handschriften** alter Lyriker, von denen Inhaltsangaben publizirt sind, die ersten drei Buchstaben die nämlichen, welche Manzoni gebrauchte:

A — *Cod. Vat. 3793,* nach den Nummern des Verzeichnisses bei *Grion* in *Böhmer's Romanischen Studien, I, p. 61 ff.*

B — *Cod. Chigi L. VIII, 305.* Vollständiger Abdruck der Hs. von *Monaci* und *Molteni*, *Propugnatore, X, 1°, p. 124, 289; 2°, p. 334; XI, 1°, p. 199, 303.*

C — *Cod. Vat. 3214*, bei *Manzoni, Rivista di Filologia Romanza, I, p. 71 ff.*

P — *Cod. Palat. 418,* bei *Palermo, I Manoscritti Palatini, vol. II, p. 85 ff.*, nach Palermo's Seitenzahlen citirt.

I.

Entstehung und Charakter der ältesten italienischen Lyrik.

In seinem Buche *de eloquentia vulgari* sagt Dante (I, 12), die sicilianische Mundart verdiene scheinbar den Vorzug vor den übrigen Idiomen Italiens, *„eo quod quicquid poetantur Itali sicilianum vocatur"*, und weiterhin, nachdem er bemerkt, dass an Kaiser Friedrichs II und Manfreds Hofe sich alle Tüchtigsten des ganzen Landes vereinigt hätten, fügt er wiederum hinzu: *„Et quia regale solium erat Sicilia, factum est, ut quicquid nostri praedecessores vulgariter protulerunt, sicilianum vocetur: quod quidem retinemus et nos, nec posteri nostri permutare valebunt"*, d. h. also: Alles, was die älteren Dichter in der Zeit vor Dante gedichtet, nannte man sicilianisch; so fuhr man fort es zu Dante's Zeit zu nennen, und er selber meint, man werde diese Gedichte auch später immer so zu bezeichnen haben. In diesen Worten liegt kein Widerspruch gegen die sonstigen Ansichten, zu denen er sich in dem Buche bekennt; Dante behauptet nicht etwa, die italienische Sprache sei sicilianisch genannt worden und so immer zu nennen, wie Galvani[1]) es missverständlich aufgefasst hat, und ebenso wenig will er, man solle die italienische Dichtung allezeit sicilianisch nennen, wie sich dieses Corazzini aus seinen Worten herauslas[2]). Was an jener Stelle des *de vulgari eloquentia* gesagt ist, bezieht sich vielmehr einzig und allein auf die Produktionen der Dichter vor Dante, und

[1]) *Dubbi sulla verità delle Dottrine Perticariane*, Milano, 1846, p. 201.

[2]) in seinem Aufsatze: *Una Questione su la Storia della Lingua. Propugnatore*, VIII, 1°, p. 276 ff.

die Bezeichnung „sicilianisch“ wird der ganzen älteren italienischen Dichterschule gegeben; zu Dante's Zeit dagegen war an Stelle dieser eine andere neue Schule getreten, welche sicilianisch zu nennen ihm nicht einfallen konnte. Eine Bestätigung und Ergänzung findet dieses in der berühmten Stelle des Purgatorio, XXIV, 55, wo er Buonagiunta von Lucca, einen jener *praedecessores*, sagen lässt:

O frate, issa vegg'io, diss'elli, il nodo,
Che il Notaro e Guittone e me ritenne
Di qua dal dolce stil nuovo ch'i' odo.

so also in deutlichen Gegensatz zu einander setzend den alten und den neuen Styl, jenen des Notaro von Lentini, Guittone's, Buonagiunta's, diesen des Guinicelli, Guido Cavalcanti's, Dante's und Cino's. Der alte Styl ist das, was oben *sicilianum* genannt wurde, die Dichtweise der sicilianischen Schule, die sich auf die Dichter Mittelitaliens vererbte, und, wie wenig es sich hier um die Sprache handeln kann, beweist schon das eine, dass an dieser Stelle derselbe Jacopo da Lentini getadelt wird, der im *de vulg. el.* gelobt worden war. Im *de vulg. el.* lobt Dante den Notaro wegen der Sprache und trennt ihn daher von Guittone, Mino Mocato, Brunetto, Buonagiunta; im *Purgatorio* tadelt er ihn wegen der Dichtweise und setzt ihn in eine Kategorie mit eben jenen Guittone und Buonagiunta.

Dante bezeichnete also als sicilianisch die ganze Dichterschule, welche dem *dolce stil nuovo* voraufgegangen war, mochten nun auch die Dichter selbst aus anderen Theilen Italiens gebürtig sein. Daher verfuhren ganz in seinem Sinne Angelo Colocci, der in sein Verzeichniss von Worten der sicilianischen Dichter auch solche von Toscanern aufnahm, und Bembo, der in der Liste der *Poeti Siculi* eine grosse Anzahl von mittelitalienischen Dichtern aufzählte[1]). Und in der That hatte diese gemeinsame Bezeichnung ihren guten Grund, und man thut wohl, heut den Namen der sicilianischen Dichterschule für die ganze provenzalisirende Richtung zu erneuern, die den Anfang der italienischen Lyrik beherrscht. Die Dicht-

[1]) s. Grion, *Il Pozzo di S. Patrizio*, p. 48, ff.

weise des Südens wurde ohne wesentliche Veränderung nach Toscana und von dort aus weiter verpflanzt; zwar begegnete ihr hier sofort eine neue verschiedene Strömung; aber die alterthümliche Manier behauptete sich eine Zeit lang neben ihr. Die Grundlage und der Charakter dieser Dichtung sind daher allenthalben die nämlichen, gleichgiltig, welcher Gegend die einzelnen Verfasser angehören mögen; überall finden sich dieselben Ideeen und Ausdrucksweisen, dieselben conventionellen Bilder; sogar die Sprache ist dieselbe in ihren hauptsächlichsten Elementen, wenigstens bei der Gestalt, in welcher uns die Gedichte überliefert sind. Ja eine Trennung ist schon deswegen nicht gut möglich, weil oft genug die Angabe des Verfassers für ein und dasselbe Gedicht zwischen einem Dichter des Südens und einem Toscaner oder Bolognesen schwankt, und wir nicht im Stande sind zu entscheiden, welchem von beiden es in Wirklichkeit zugehöre. Die sicilianische Dichterschule ist also, nach dieser Auffassung, nicht begrenzt durch das Gebiet oder die Dauer von Friedrichs und Manfreds Herrschaft; sondern sie setzt sich in Mittel- und Oberitalien fort und reicht wenigstens bis zum Ende des 13. Jahrhunderts.

Die italienische Literatur beginnt mit einer Epoche der Nachahmung, eine Erscheinung, die vielfach Verwunderung erregt hat, deren Bestehen man aber nicht wegleugnen kann. Alle Denkmale von angeblich höherem Alter als die provenzalisirende Lyrik der Sicilianer haben sich, so oft man deren gefunden haben wollte, immer und immer wieder als Täuschungen erwiesen, und, mag es freilich auch wahrscheinlich, ja wohl gewiss sein, dass Volkslieder schon vorher bestanden haben, mag man dergleichen Reste auch wirklich einmal auffinden, dadurch wird an jener Thatsache nichts geändert; denn zwischen diesen zerstreuten Aeusserungen des Volksgesanges, welche ohne Nachwirkung verklungen, und dem Beginne einer stetigen literarischen Entwickelung ist ein bedeutender Unterschied. Auch hat die Erscheinung an sich nichts so Unerklärliches. Die Lage der Italiener am Ende des Mittelalters unterschied sich sehr bedeutend von der der anderen europäischen Völker; sie waren eben damals keine junge Nation, wie die übrigen, und konnten daher auch in ihrer Dichtung nicht die Zu-

stände spiegeln, welche bei den anderen das jugendliche Zeitalter kennzeichneten. Die Italiener hatten eine Epoche hoher Culturentwickelung im Alterthum hinter sich, deren Spuren niemals gänzlich verloren gegangen waren; sie kamen nicht aus einer Zeit der Barbarei, und daher fehlten ihnen gerade diejenigen Stoffe, die zuerst den Anstoss zu einer originalen und nationalen Dichtung geben, die heroischen, epischen Traditionen, deren Ursprung in dunkele, sagenhafte Zeiten hinaufreicht. Und andererseits fehlte für eine neue Literatur das passende Organ, die neue Sprache. Wie man sich in Italien als die Nachkommen der Römer fühlte, so hielt man die Sprache Roms für die wahrhafte italienische Sprache, von der das neue *vulgare* nur eine Corruption zu sein schien, gut wohl für den Verkehr und die Bedürfnisse des täglichen Lebens, aber nicht für die höheren geistigen Interessen, die der edleren Sprache reservirt blieben. Das Italienische, eben weil es dem Lateinischen am nächsten stand und auf demselben Boden erwachsen war, auf dem dieses geblüht hatte, ist auch viel später als andere romanische Idiome zu dem Bewusstsein gelangt, eine selbständige Sprache zu sein und zu literarischen Zwecken dienen zu können. Wiederum aber war es, wenigstens seit dem 11. Jahrhundert, doch nur eine Täuschung, wenn man das Lateinische für lebendig hielt; einer neuen Entwickelung der Dichtung konnte es fernerhin nicht mehr zum Ausdruck dienen. So war Italien noch im 12. Jahrhundert ohne Literatur, als das westlich angrenzende Land deren schon zwei in voller Blüthe besass, die provenzalische und die altfranzösische des Nordens. Diese Literaturen, hochangesehen in ganz Europa, mussten naturgemäss hier einen um so stärkeren Einfluss ausüben, je grösser der Mangel an eigener Produktion war. Die Lieder der Troubadours gaben den Anstoss zu den ersten Versuchen in der Lyrik, die *Chansons de geste* und Romane der Franzosen boten den im eigenen Lande fehlenden Stoff für die erzählende Dichtung. So kam es, dass hier die Nachahmung allenthalben das Erste gewesen ist, und dass die originale Entwickelung erst darauf folgte und in jener vorbereitet war, wenn auch die eigentliche Inspiration aus ganz anderer Quelle stammte.

Die Funktion also, welche die provenzalische Poesie in Italien ausgeübt hat, und für welche die italienische Literatur ihr zu Danke verpflichtet ist, war diejenige, die Anregung zum Dichten in der Vulgärsprache zu geben, welches ohne diese Beeinflussung von aussen her wahrscheinlich noch länger hätte auf sich warten lassen. Seit Ende des 12. Jahrhunderts ist vielfach der Aufenthalt von Troubadours in Italien bezeugt, von älteren der des Peire Vidal und Raimbauts de Vaqueiras, von jüngeren der des Gaucelm Faidit, Uc de S. Circ, Aimeric de Pegulhan und mancher anderen. Sie nahmen meistens lebhaften Antheil an den politischen Händeln des Landes und ergriffen Partei in den brennenden Kämpfen zwischen Guelfen und Gibellinen; viele ihrer Gedichte beziehen sich auf italienische Angelegenheiten. Raimbaut de Vaqueiras bediente sich sogar des Italienischen für eine Strophe seines mehrsprachigen Descort, ein anderes Mal verwandte er die genuesische Mundart zu humoristischem Zweck in dem Dialoge mit der unhöflichen Genueserin, und diese seine Verse sind die ältesten datirbaren in italienischer Sprache, da sie vor 1202 verfasst sein müssen. Gewöhnlich hielten sich diese Dichter bei den Fürsten Oberitaliens auf, zu deren Preise so manches ihrer Lieder gedichtet ist. Aber Uc de S. Circ kam auch nach Toscana (s. M. G. 1163, F), Raimbaut de Vaqueiras zog mit dem Markgrafen Bonifaz nach Sicilien Kaiser Heinrich VI zu Hilfe; Peire Vidal hielt sich, auf der Rückkehr vom Kreuzzuge, in Malta auf. Auch Friedrichs II Hofe blieben sie, bei ihrer Wanderlust und der freundlichen Aufnahme, die sie hier erwartete, gewiss nicht fremd. In Sicilien hatte sich unter der arabischen Herrschaft ein glänzenderes materielles und geistiges Leben entwickelt, welches auch unter den normannischen Königen und den hohenstaufischen Kaisern fortdauerte. Friedrich II, in freundschaftlichem Verkehr mit den muselmännischen Fürsten des Orients und selbst in seiner Lebensweise ihnen nicht unähnlich, hatte lebhaftes Interesse für intellektuelle Bestrebungen; er förderte das Aufblühen der medizinischen Schule in Salerno, stiftete die Universität Neapel, liess Werke des Aristoteles und arabische Commentare in das Lateinische übersetzen; er selbst beschäftigte sich mit mathematischen und philosophischen Fragen und sendete auch

seine Probleme durch die verbündeten Sarazenenfürsten an muselmännische Gelehrte zur Beantwortung. Dass sein und später Manfreds Hof der Sammelplatz für alle Tüchtigsten des Landes gewesen, sagt Dante an der oben angeführten Stelle; die *Cento Novelle* (nr 20) berichten von Friedrichs Freigebigkeit und Leutseligkeit, und Aimeric de Pegulhan pries ihn, da er noch jung war, unter dem Bilde des guten Arztes von Salerno, welcher die Schäden der Zeit heile und *pretz* und *do* wiederherstelle, da sie vorher verloren gegangen[1]). Friedrich II hatte, wie Fauriel bemerkte[2]), auch politische Gründe, viele dieser Troubadours zu begünstigen, welche erbittert durch die Albigenserkriege heftige Angriffe gegen die Curie richteten; die Rügelieder eines Guillem Figueira konnten ihm wohl zu statten kommen in seinem Kampfe gegen die Päpste[3]).

Die Dichter des nördlichen Italiens, welche sich in der Dichtweise der Provenzalen versuchten, bedienten sich zu diesem Zwecke eben jenes *vulgare,* in welchem ihre Muster verfasst waren. Das Provenzalische war durch den vielfachen Verkehr mit Südfrankreich bei ihnen wohl bekannt und nicht schwer zu erlernen, da sie selbst ihm nicht unähnliche Idiome redeten; so war es ihnen weit natürlicher, mit der poetischen Tradition zugleich auch die Sprache der Vorbilder herüberzunehmen, als erst die eigenen

---

[1]) Canzone: *En aquel temps,* z. B. Bartsch, Chrest. 158.

[2]) *Dante et les Origines de la langue et de la littérature italiennes,* I, 266.

[3]) Diez schrieb allerdings (Poesie der Troubadours, p. 61): „Dass Friedrich II, übrigens Freund der Poesie und selbst Dichter, die provenzalischen Sänger besonders gehegt habe, lässt sich nicht behaupten; Elias Cairel und Folquet von Romans, die einzigen, welche eine Zeit lang an seinem Hofe zubrachten, wissen nichts von seiner Freigebigkeit zu rühmen." — Aber damit stimmt doch nicht wohl das hohe Lob Aimeric's und Anderer, und dass jene beiden provenzalischen Dichter wirklich die einzigen gewesen seien, die sich je bei Friedrich aufgehalten, lässt sich bei der Kargheit der Nachrichten kaum mit Bestimmtheit behaupten. Andererseits scheint es freilich nicht gerechtfertigt, von jedem Dichter, welcher Friedrich gepriesen, auch anzunehmen, dass er an dessen Hof gelebt habe, wie dies Bartoli *(I primi due secoli della Lett. Ital.* p. 90 f.) thut. Ja selbst die, welche bei Friedrich weilten, brauchen darum noch nicht nach Sicilien gekommen zu sein, da er sich mit seinem Hofe ja oft genug in Oberitalien aufhielt.

noch unangebauten Dialekte zum literarischen Gebrauche zu erheben. Im Süden hingegen, am Hofe Friedrichs II, konnte eine solche Handhabung der fremden Sprache nur schwer erworben werden, und die Produktionen in derselben konnten nicht auf so allgemeines Verständniss rechnen; se griff man zu dem *vulgare* des eigenen Landes. Dieses ist, wie ich glaube, der Grund dafür gewesen, dass die italienische Kunstdichtung in Sicilien begann: Im Norden der Halbinsel dichtete man provenzalisch, in Mittelitalien gab es keine glänzenden Höfe, welche den Dichtern als Sammelpunkte hätten dienen können. Die provenzalische Dichtung von Italienern des Nordens ist aber nicht etwa eine Mittelstufe zu der des Südens in italienischer Sprache gewesen, wie man geneigt sein könnte anzunehmen, und wie die Sache wirklich bisweilen dargestellt worden ist; beide sind vielmehr gleichzeitig. Sordel's Gedicht auf Blacatz' Tod ward, nach Diez [1]), um 1236 oder 1237 verfasst; um 1236 fallen auch die politischen Gedichte des Nicolet von Turin und des Peire de Caravana; Lanfranc Cigala dichtete 1242 sein Sirventes gegen Bonifaz III von Monferrat [2]). Und dieses sind die ältesten, denen man ein bestimmtes Datum geben kann, andere dagegen noch bedeutend jünger; Bartolommeo Zorgi dichtete noch nach dem Tode Conradins und selbst dem Ludwigs des Heiligen, also um eine Zeit, als die höfische Dichtung im Süden schon erstorben oder wenigstens verblüht war.

Unter den Namen derer, welche von den Handschriften als die Verfasser der ältesten Gedichte bezeichnet werden, finden wir den Kaiser Friedrichs II selber und seines Sohnes König Enzo's von Sardinien. Man hat bezweifelt, ob diese Fürsten, inmitten der stürmischen Ereignisse und der mannichfachen Geschäfte, Zeit gefunden haben möchten, selbst Verse zu machen. Borgognoni dachte [3]), die nach ihnen benannten Gedichte könnten wohl auch von Anderen in ihrem Namen gemacht worden sein. Aber in einer Epoche, in welcher Richard Löwenherz und Alfons II von Aragon,

---

[1]) Leben und Werke der Troubadours, p. 476 f.

[2]) Diez, l. c. 568.

[3]) *Gli Antichi Rimatori Volgari. Propugnatore,* IX, 1°, p. 46.

und später König Thibaut von Navarra und Dom Denis von Portugal dichteten, kann ein Gleiches bei Friedrich und Enzo nicht Wunder nehmen, besonders da von beiden der Chronist Salimbene, welcher den Kaiser persönlich kannte, ausdrücklich berichtet, dass sie sich der Dichtkunst beflissen[1]). Ob nun freilich die ihnen beigelegten Poesieen auch wirklich von ihnen herrühren, das zu entscheiden haben wir keine Möglichkeit, wenn wir nicht den Handschriften glauben wollen; aber bei allen übrigen Dichtern sind wir in ganz demselben Fall. Der Gedichte übrigens, welche die Handschriften einig sind dem Kaiser und seinem Sohne zuzuschreiben, sind nur sehr wenige. Von Friedrich II sind nach A die Canzonen

Dela mia desianza. D'Anc. LI.
Dolze meo drudo, e vattene. ib. XLVIII.

Eine Bestätigung dieser Attributionen durch andere Handschriften ist bis jetzt nicht bekannt. Dagegen schreibt ihm P (p. 100) noch zwei andere Canzonen zu:

Poi che ti piace, Amore. Val. I, 54.
Per la fera membranza. ib. 64.

Die zweite ist wiederum sonst nicht weiter bekannt. Die erste legen gleichfalls Friedrich bei C, 8 und B, 228; dagegen stand sie in A, 177 nach Grion's Verzeichniss anonym, und von späterer Hand ist der Name Rinaldo d'Aquino übergeschrieben worden. Noch übler steht es mit den Enzo beigelegten. Die Canzone

Amor mi fa sovente. D'Anc. LXXXIV.

gehört ihm nach A, B, 229, C, 9 und P (p. 100). In der letzten Handschrift steht als von ihm ferner:

Amor fa come il fino uccellatore. Val. I, 172.
S'eo trovasse pietanza. ib. 171.

Die letztere schreibt ihm auch die Redianische Handschrift zu[2]), dagegen wäre sie nach A, 107 von Ser Nascimbene di Bologna, nach B, 238 von Messer Semprebene di Bologna, nach C, 7 sehr

[1]) s. die Citate bei Tiraboschi, *Stor. Lett.*, vol. IV, p. 8, n. u. p. 388, n. (Ausgabe Firenze, 1806).

[2]) *Giornale di Filologia Romanza*, I, p. 51 (Roma, 1878).

seltsam von „*Re Enzo et messere Guido Guinizelli*“, was wohl heissen soll, dass der Abschreiber beide Bezeichnungen an verschiedenen Orten gefunden. Endlich haben B, 250, C, 84 als von Enzo das Sonett:

Tempo vien di salire e di scendere. Val. I, 177.

das bei Allacci als von Guittone d'Arezzo steht.

Friedrichs II berühmtem Kanzler Pier delle Vigne werden ausser dem Sonette:

Però ch' Amore non si può vedere. Val. I, 53.

welches von ihm nach Allacci und Valeriani, noch Alles in Allem acht Canzonen beigelegt; aber nur zwei von ihnen bleiben unbestritten, nämlich:

Amore in cui disio ed ò speranza. D'Anc. XXXVIII.

Amando con fin core e con speranza. Val. I, 49.

die letztere als von ihm in P (p. 92), und bei Trissino[1]) und Barbieri[2]) als solche erwähnt. Dagegen ist:

Poi tanta caonoscenza. D'Anc. XXXVII.

nach P (p. 89) von Jacopo Mostacci, nach B, 236 von Jacopo da Lentini.

Amor da cui move tuttora e vene. D'Anc. XL.

nach P zwar gleichfalls von Pietro, nach B, 235 aber von Jacopo da Lentini. Die palatinische Handschrift schreibt Pier delle Vigne ferner zu:

Uno piacente sguardo. D'Anc. LXXIII.

welches in A anonym.

La dolce cera piacente. D'Anc. LX.

welches in B, 241 ebenfalls als von Pietro, aber in A als von Giacomino Pugliese.

Membrande ciò che amore. Val. I, 260.

welches in der Giuntina, bei Allacci und Valeriani wieder als von Jacopo da Lentini gedruckt steht. Endlich giebt Valeriani (I, 41) noch als Pietro's Eigenthum:

Assai cretti celare. D'Anc. XXXIX.

---

[1]) in der *Poetica*, Ausgabe der *Opere*, Verona, 1729, II, 63.

[2]) *Origine della Poesia Rimata*, Modena, 1790, p. 141.

welches als solches auch bei Serassi[1]), aber in A als von Istefano di Pronto. Die Unsicherheit ist also hier gross, und bei der geringen Zahl der wirklich alten Handschriften, die noch dazu nicht alle hinreichend bekannt sind, weiss man, wo sie einander widersprechen, nur selten, welcher man Recht geben soll. Im Allgemeinen ist die Zahl der authentischen Gedichte von Sicilianern eine verhältnissmässig sehr kleine, und von den Leistungen jedes Einzelnen haben wir meistens nur spärliche Proben.

Kaiser Friedrich, König Enzo und Pier delle Vigne sind uns bekannt durch ihr öffentliches, der Geschichte angehöriges Leben[2]). Dagegen von den übrigen südlichen Dichtern wissen wir entweder gar nichts, wie von Mazzeo Ricco aus Messina, Rugieri Apugliese, Ranieri da Palermo, Rugerone da Palermo, Tommaso Sasso da Messina, Jacopo d'Aquino, oder allenfalls ist uns der Stand noch angegeben, beim Notar Jacopo da Lentini, der sich selbst oft genug so in seinen Liedern genannt hat, und Istefano di Pronto Notar, nach andern Istefano Protonotaro aus Messina, oder aber unser Wissen von diesen Aeltesten ist rein illusorisch. Von Rinaldo d'Aquino nimmt zwar Grion ohne weiteres an, dass er der Bruder des heil. Thomas gewesen; aber, wie Mazzuchelli zeigte, gab es damals drei verschiedene Persönlichkeiten dieses Namens, und obendrein gilt von Rinaldo ganz dasselbe, was Tafuri in Bezug auf Jacopo und Monaldo d'Aquino bemerkte[3]), dass man nämlich gar nicht entscheiden kann, ob auch der Zusatz d'Aquino die Familie und nicht etwa nur den Geburtsort bezeichne. Ebenso wenig kann man sagen, ob Messer Prezivalle Dore derselbe ist mit jenem Perceval Doria, welcher provenzalisch dichtete, und, könnte man es, so wäre damit nicht viel gewonnen; denn auch über die Persönlichkeit des letzteren ist man nicht im Klaren.

---

[1]) *Anecdota Litteraria,* III, 446.

[2]) Freilich sind die genaueren Nachrichten über Pier delle Vigne ja auch kärglich genug, und selbst sein sorgfältigster Biograph De Blasiis (*Della Vita e delle Opere di Pietro della Vigna,* Napoli, 1860) konnte deren nur sehr wenige zusammenbringen.

[3]) *Raccolta di Opuscoli Scientifici e Filologici (Calogerà),* XXVI, 425 u. 464.

Arrigo Testa wird in A aus Lentini genannt, und man hält ihn für identisch mit dem Henricus Testa, welcher 1248 Friedrichs II Podestà in Parma war und eben damals bei dem siegreichen Ausfall der Parmenser gegen den Kaiser getödtet ward. Aber in den Chroniken heisst dieser, wie Tiraboschi zeigte[1]), stets *de Aritio*. Borgognoni glaubte[2]), damit sei nicht sowohl Arezzo in Toscana, als vielmehr Reggio in Calabrien gemeint, welches man damals gleichfalls zu *Aritium* latinisirte. Er wäre also aus Reggio gewesen, und nun hätten wir statt zweier möglicher Geburtsorte gar deren drei. Weiter zeigte aber Tiraboschi, dass noch ein älterer Arrigo Testa um 1190 gelebt; gab es deren aber zwei, warum nicht auch drei, und warum konnte der Dichter nicht eben ein Dritter sein? Sieht man endlich, dass es ein einziges Gedicht ist, welches ihm zugeschrieben wird (D'Anc. XXXV), und dass dieses sogar in der palatinischen Handschrift (p. 100) als von einem Arrigo Di Vitis steht und in der Redianischen (*Giorn. di Fil. Rom.* I, 51) als von Notar Giacomo, so wird man wohl kaum noch hoffen, hier zu irgend einer Gewissheit zu gelangen.

Ueberhaupt aber liegt wenig daran, dass man diesen oder jenen Namen der Dichter in einer alten Chronik oder Urkunde auffinde; denn, da derselbe Name so und so oft in derselben Epoche bei verschiedenen Personen wiederkehren konnte und notorisch wiedergekehrt ist, so hat man, wo nicht andere Umstände dazu kommen, damit noch kein Recht, die aufgespürte historische Persönlichkeit mit dem betreffenden Dichter zu identifiziren. Daher ist es zwar möglich, aber durchaus nicht sicher, dass Rugieri d'Amici, von welchem wir übrigens nicht ein einziges unbestrittenes Gedicht besitzen[3]), eben jener Rogerius de Amicis sei, den

[1]) IV, p. 409 f.

[2]) l. c. p. 58 f.

[3]) Die beiden bei D'Anc. XVII u. XIX stehen in P (p. 92), und bei Val. I, 485 u. 475, als von Buonagiunta, und wiederum das Gedicht, welches P, ib. und Val. I, 425 Rugieri zuschreiben, steht in A als von Jacopo Mostacci, D'Anc. XLVI. Endlich schreibt, nach Molteni (*Giorn. di Fil. Rom.* I, 51) die Redianische Hs. Rugieri: *Già lungiamente amore,* zu, das nach P (p. 91) von Jacopo da Lentini, und so Val. I, 283, nach A, 111, von Tiberto Galliziani aus Pisa.

Friedrich II um 1240—1242 in hohen Staatsämtern und als Gesandten bei den sarazenischen Fürsten verwendete.[1])

Von einem Dichter endlich glaubt man, ausser seinen Canzonen auch noch ein anderes Werk und in demselben eine, bei dem Mangel an sicheren Daten, sehr erwünschte genaue Zeitbestimmung zu besitzen, nämlich von dem Giudice Guido delle Colonne. Ein Guido de Columna, *judex* genannt gerade wie der Dichter, ist der Verfasser der im Mittelalter viel gelesenen und oft übersetzten lateinischen *Historia Trojana,* an deren Ende sich die Erklärung des Autors befindet, dass er das erste Buch seines Werkes auf Antrieb des (1272 gestorbenen) Erzbischofs Matteo della Porta von Salerno geschrieben, nach dessen Tod aber die Arbeit unterbrochen und erst lange nachher zu Ende geführt habe. Hierauf folgt dann noch die Bemerkung: *Factum est presens opus a iudice Guidone de Messana Anno dominice incarnationis Millesimo ducentesimo octuagesimo septimo ejusdem prime indictionis.* Guido hätte also noch 1287, oder, sollte die letzte Bemerkung nicht von ihm selbst herrühren[2]), wenigstens noch lange nach 1272 gelebt. Gerade aber dieses Datum will nicht allzu gut mit der Epoche stimmen, welche man im Allgemeinen für das Bestehen der Hofdichtung in Sicilien annehmen muss, nämlich der Regierungszeit Friedrichs und Manfreds, wie Dante angiebt. Guido könnte zwar wohl die Blüthe der Schule überdauert haben; er könnte auch in der Jugend gedichtet und dann im Alter seine lateinische Erzählung verfasst haben. Aber auch ein dritter Fall ist nicht ausgeschlossen, dass nämlich der Autor der *Historia Trojana* eine andere Person, vielleicht ein Sohn des älteren Guido delle Colonne

---

[1]) Huillard-Bréholles, *Historia Diplomatica Friderici II,* Paris, 1859, vol. I, p. CCCLXI u. CDXIV. Auf ihn verwies D'Ancona in den Giunte zu p. 39. Grion, *Serventese*, p. 6, citirt eine Stelle aus einer ungedruckten Chronik, wo im Jahre 1240 Rogerius di Amico als *dux et vicarius exercitus* gegen den Saladin genannt wird.

[2]) Dass sie von Guido selbst herrühre, glaubt Mussafia, *Sulle Versioni Italiane della Storia Trojana,* Vienna, 1871, p. 3, n. 2. Die Ansicht Foscolo's, *Opere,* X, 161, das Datum sei von einem Copisten hinzugefügt worden, hat ihren Grund in einem Missverständniss.

gewesen; die Vererbung des Vornamens und des Standes hat ja in jener Zeit, vorzüglich in adeligen Familien nichts Befremdliches, und, um ein naheliegendes Beispiel anzuführen, Guido Guinicelli hatte einen Sohn, welcher ebenfalls Guido hiess, und wenn Gaetano Monti (bei Fantuzzi) nicht den letzteren, sondern den Vater für den Dichter erklärte, so geschah es nur, weil der Sohn im Jahre 1300 noch lebte, als Dante den Dichter schon im Purgatorium fand.

So bleibt also von Allem dem, was Mongitore, Crescimbeni, Nannucci über diese Dichter gesagt haben, gar nichts Positives übrig. Sie selbst verweisen immer von neuem auf Bembo, Ubaldini, Allacci, Redi, Vincenzo Auria, oder den älteren Brief Lorenzo de' Medici's; aber an allen diesen Stellen findet man eben auch nichts weiter als nackte Namenregister. Quadrio[1]) hat die lange Autorenliste bei Allacci zu vereinfachen gesucht, indem er mehrfach ein und dieselbe Person mit veränderter Bezeichnung wiederzufinden glaubte. Hie und da hatte er gewiss Recht; oft aber bleibt es auch bei leeren Vermuthungen. Borgognoni hat jüngst diese Identifizirungsversuche fortgesetzt[2]). Er vermuthet, Rugieri d'Amici, Rugieri Apugliese und Rugerone da Palermo seien alle drei ein und derselbe; Jacopo d'Aquino sei identisch mit Jacopo Mostacci, Giacomino Pugliese mit Jacopo da Lentini. Allein, da wir stets von den einen so viel wissen wie von den andern, nämlich garnichts, so bleiben diese Zusammenstellungen durchaus müssig; es ist zwar bequem, Vermuthungen aufzustellen, und dann die Gelehrten Siciliens zur Prüfung aufzufordern, ob es sich so verhalte; aber Fragen und Suppositionen von Möglichkeiten, die ebenso gut auch nicht sein können, bilden doch noch keine Bereicherung unserer Kenntnisse.

Für die chronologische Bestimmung der provenzalischen Dichter und ihrer Werke haben gewöhnlich besser als die alten Biographieen die Anspielungen auf historische Begebenheiten gedient, welche sich in ihren Liedern selbst finden. Dieses Mittel der

---

[1]) *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia.* vol. II. parte I, p. 159 ff.
[2]) l. c. p. 46 ff.

Bestimmung fehlt nun bei den Sicilianern fast gänzlich; wo hier auf geschichtliche Ereignisse hingedeutet wird, wie in Rinaldo d'Aquino's auf einen Kreuzzug bezüglichem Gedicht, geschieht es in zu allgemeiner Weise, als dass man den genauen Zeitpunkt daraus erschliessen könnte. Nur eine Anspielung von grösserer Präcision scheint sich zu finden, nämlich in der Canzone des Jacopo da Lentini: *Ben m'è venuto prima al cor doglienza,* D'Anc. VII, 33 ff.

Voi so che sete sanza percepenza
Como Florenza — ched orgoglio sente.
Guardate a Pisa, c'à gran conoscenza,
Che fugge 'ntenza — d'orgogliosa gente.
Già lungiamente — orgoglio v'à 'n balia;
Melana lo carroccio par che sia.

Borgognoni (l. c. p. 52) liest hier offenbar richtig:

Melan a lo carroccio par che sia.

wobei sich dann folgender Sinn der Stelle ergiebt: „Ihr seid, ich weiss es, ohne Einsicht wie Florenz, welches Stolz fühlt. Schauet doch auf Pisa, das grosse Klugheit besitzt, und das die Bestrebungen der Hochmüthigen meidet. Schon lange hat Stolz euch in seiner Gewalt; man meint Mailand mit seinem Carroccio zu sehen (wenn man euch betrachtet)." Man erkennt also hier deutlich den gibellinischen Dichter an Friedrichs Hofe; Pisa, das stets auf Seiten des Kaisers stand, wird gepriesen, Florenz und Mailand der Ueberhebung beschuldigt. Borgognoni bezog die Andeutung auf die Zeit zwischen 1245 und 1249, in dem Kriege nach dem Concil von Lyon. Aber der Ausdruck *Milano allo carroccio* scheint auf einen Zeitpunkt zu deuten, zu dem dieser Bannerwagen der Mailänder eine besondere Rolle gespielt hat. Dieses war nun der Fall in der Schlacht von Cortenuova 1237, in welcher die Mailänder und ihre Verbündeten geschlagen wurden, und der erbeutete Carroccio das Haupttriumpheszeichen Friedrichs bildete, so dass er denselben als solches an die Römer sandte, und einige Cardinäle seiner Partei ihn auf dem Capitol aufstellten, während die Guelfen ihn in Brand zu stecken suchten[1]).

[1]) Huillard-Bréholles, l. c. p. CDLIV.

Als, wie es wenigstens sehr wahrscheinlich ist, die alte Lyrik im Süden mit dem Hofe der hohenstaufischen Herrscher selber erstarb, hatte sie schon seit einiger Zeit die neue Stätte gefunden, an der sie nun fortlebte. Ueber den Weg, welchen die poetische Tradition genommen hat, kann man nicht im Zweifel sein; offenbar ward sie zuerst nach Toscana verpflanzt. Guittone von Arezzo dichtete schon im Jahre 1260 sein Lied auf die Schlacht von Monteaperti (Canz. XLI); Monte Andrea, Cione Notajo, Orlandino Orafo und andere Florentiner beschäftigten sich in Sonetten mit den Ereignissen des Jahres 1268. Durch Guittone aber bestimmt sich sogleich die Epoche vieler anderer toscanischer Dichter mit, welche in poetischer oder prosaischer Correspondenz mit ihm standen, so des Meo Abbracciavacca von Pistoja, des Bacciarone di Messer Baccone von Pisa, an welchen Guittone's Brief XXVII gerichtet ist, und durch diesen wissen wir dann auch ungefähr die Zeit des Pannuccio dal Bagno, des Lotto di Ser Dato und anderer Pisaner, die mit ihm in Verbindung stehen. Mit Meo Abbracciavacca correspondirt wieder Dotto Reali aus Lucca (Guittone, *Lettere,* XXXIV ff.) mit Monte Andrea Chiaro Davanzati, und so erhält man durch diese zahlreichen Correspondenzen noch für manche Andere wenigstens die Sicherheit, dass sie derselben Periode angehören; freilich genauere Daten fehlen auch hier, und die Einzelnen konnten wohl erheblich jünger sein als Guittone, welcher erst 1294 starb[1]), und der ihnen allgemein als Meister galt. Und als seinen Meister bezeichnet ihn auch ehrfurchtsvoll Guido Guinicelli von Bologna in einem Sonette, mit dem er ihm eine Canzone zur Verbesserung übersendet (Val. I, 101); er nennt ihn da seinen lieben Vater, und Guittone antwortete ihm (Son. 150) väterlich als ein älterer Mann. Dieses deutet darauf, dass die Bolognesen die poetische Tradition eben aus Toscana erhalten haben, und damit stimmen die wenigen, aber zuverlässigen biographischen Nachrichten, welche Gaetano Monti über die bolognesischen Dichter zu sammeln vermochte[2]); denn sie weisen dieselben alle in eine etwas

[1]) Tiraboschi, *Stor. Lett.* IV, 401.

[2]) bei Fantuzzi, *Notizie degli Scrittori Bolognesi.*

jüngere Zeit wenigstens als Guittone selbst. Endlich scheint sich dieses auch in der Sprache dieser Dichter zu bestätigen, welche bereits toscanische Beeinflussung zeigt.

Die Einwirkung der provenzalischen Literatur ist bei den toscanischen Dichtern dieser Schule sicherlich keine geringere gewesen als bei ihren Vorgängern in Süditalien; ja dieselbe hat sich sogar direkt erneuert und verstärkt, wohl im Zusammenhange mit der Thronbesteigung Karls von Anjou und seiner provenzalischen Gemahlin, in deren Gefolge auch wieder Troubadours, wie Raimon Feraut, der spätere Verfasser der Legende von St. Honorat, nach Italien kamen. So zeigt Guittone von Arezzo in Styl und Sprache deutlicher als irgend einer das Studium der Provenzalen; er citirt sie mehrfach in seinen Briefen, und, wo er einmal (*Lett.* p. 58) eine Stelle von Peire Vidal anführt, da sieht man aus der Genauigkeit der Uebersetzung, wie wohl er mit der fremden Sprache vertraut war. Von Messer Migliore degli Abati, einem florentinischen Dichter, von dem ein ungedrucktes Sonett in A (343), und, wenn er, wie Trucchi glaubte, identisch ist mit Maestro Migliore, auch verschiedene andere gedruckte sind, berichten die *Cento Novelle* (nr 79), er habe vortrefflich provenzalisch gesprochen. Guittone, um den Tod des Frate Giacomo da Leona[1]) klagend, rühmt von ihm (Canz. XXII):

Francesca lingua e provenzal labore
Più dell' Artina è bono in te, che chiara
La parlasti e trovasti in modi tutti.

Von Dante da Majano sind sogar zwei Sonette in provenzalischer Sprache erhalten. Ja eine der beiden alten provenzalischen Grammatiken, der *Donatz Proensals,* ist wahrscheinlich um diese Zeit in Italien und speziell zum Gebrauche für Italiener verfasst worden; sie ist gewidmet einem Jacobus de Mora und einem Conradus de Sterleto, und, wie Galvani vermuthete, dürfte der letztere identisch sein mit dem gleichnamigen Gönner Guittone's, an den sich das Geleit von Canzone XXV richtet, während den Namen des ersteren

[1]) Er ist wohl eine Person mit dem Ser Jacopo da Leona, von dem drei Sonette bei Trucchi, I, 149 ff.

derselbe Galvani unter denen der Anziani von Pisa im Jahre 1264 fand[1]).

Der poetische Werth der ältesten italienischen Lyrik konnte, bei dem Mangel der Originalität, kein bedeutender sein. Wir haben hier eben eine junge Literatur, welche doch bei ihrer Entstehung schon die Züge der Greisenhaftigkeit und des Verfalls an sich trägt, weil sie sich in völliger Abhängigkeit befindet von einer anderen schon lange erwachsenen und raffinirten. Die sicilianische Dichterschule hat die Poesie der Troubadours in einer anderen Sprache und theilweise mit veränderter äusserer Form nachgeahmt; der Gehalt ist derselbe geblieben und nur um vieles ärmlicher geworden. Die neue Sprache übte hier keinen erfrischenden Einfluss; sie war wirklich nur ein anderes Gewand, das man dem alten Gegenstand äusserlich umgehängt, und bei dieser Neuerung hat die Poesie an ästhetischem Werthe nichts gewinnen können; im Gegentheil verlor sie in dem noch ungeschickten und schwerfälligen Idiom die Anmuth und Zierlichkeit, welche sie unzweifelhaft in dem ursprünglichen besessen hatte. Der Gegenstand, an dem sich die provenzalische Dichtung erschöpfte, die ritterliche Liebe, erscheint hier wieder in derselben Gestalt, welche ihr dort einmal typisch geworden war. Die Liebe ist demüthige, anbetende Verehrung der Dame; sie stellt sich dar als ein Dienen und Gehorchen, als das Verhältniss des Vasallen zu seinem Lehensherrn; die Dame, mit allen Trefflichkeiten und Reizen geschmückt, steht hoch über dem Liebhaber, der Gnade flehend sich vor ihr neigt;

---

[1]) s. hierüber „Die beiden ältesten provenzal. Grammatiken", publizirt von E. Stengel, Marburg, 1878, p. 131. Die eine Handschrift hat am Schlusse die Bemerkung: *„librum composui precibus Jacobi de Mora et domini Corani Zhuchii de Sterlleto"*, ib. p. 66. Bei Nannucci fand Galvani den Namen in der Form Corrado d'Osterletto; aber in der Ausgabe des Guittone von Valeriani steht geradezu Corrado da Sterleto wie im *Donat.* Stengel in jener seiner neuen Ausgabe der provenzalischen Grammatiken, p. XX, schliesst sich Galvani's Meinung nur theilweise an; er giebt zwar zu, dass der *Donatz* in Italien verfasst sei, glaubt aber, nach der Sprache urtheilend, ihn noch in's 12. Jahrh. setzen zu müssen. Ob es aber wahrscheinlich, dass in so früher Zeit in Italien eine provenzalische Grammatik für Italiener verfasst worden?

er ist unwürdig, ihr zu dienen, aber feine Minne gleicht alle Unterschiede aus; die Dame ist grausam und lässt ihn vergeblich schmachten, so dass ihn seine Schmerzen zum Tode führen; aber er darf nicht aufhören, sie zu lieben; denn von Minne kommt aller Werth und alle Tüchtigkeit; er muss ausharren; denn treuer Dienst führt ihn endlich an's Ziel, und leidet und stirbt er, so ist es ihm Ruhm und Ehre, da es für die Herrlichste geschieht. Dieser Ideenkreis, in welchem sich die provenzalische Liebespoesie bewegt, hatte schon in ihr selbst Conventionalismus und Monotonie hervorgebracht; in seiner typischen Wiederholung verhinderte er das freie Hervorbrechen der Individualität; es war, wie Diez sagte, mehr eine Poesie des Verstandes als des Gemüthes. Aber in der Provence gründeten sich doch diese Ideeen auf etwas Reales, dort hatten sie sich entwickelt und spiegelten eine Seite des wirklichen Lebens, oder hatten sie wenigstens ehedem gespiegelt. Deswegen fehlt wenigstens in den älteren dichterischen Versuchen nicht eine gewisse Wärme, und die beständige Wiederkehr desselben Gehaltes wird oft erträglich durch die Feinheit und Zartheit, mit denen er behandelt worden ist. In Italien war es anders; hier entsprach der gesellschaftliche Zustand jenem Gehalt der Dichtung durchaus nicht; es waren von aussen her gekommene Ideeen, welche sich nicht mehr auf ihrem natürlichen Boden befanden. Das Ritterthum, die sociale Gestaltung, welche seit den Kreuzzügen im Leben der anderen Nationen eine so wichtige Rolle spielte, hat in Italien nie eine nationale Grundlage gehabt; bisweilen kam es wohl zum Vorschein an den Höfen; man gab Feste und veranstaltete Turniere, man stellte sich verliebt nach der Weise der Troubadours und sang von Liebe nach ihrer Manier; aber Alles das war nur künstlich, und, da es keine tieferen Wurzeln hatte, so musste es bald wieder verschwinden; es war eine Nachahmung fremder Sitten, hinter der in Wirklichkeit aber etwas ganz anderes steckte. Das wahrhaft nationale Element war in direktem Widerspruche mit dem feudalen und ritterlichen Geiste und den socialen Bildungen, die er hervorgebracht; es war der Municipalismus, der Geist der freien Commune, und erst, als dieser die Herrschaft errang, erschloss sich auch die Blüthe eines selbständigen litera-

rischen Lebens. Und hiezu kam endlich noch eines: als die provenzalische Poesie in Italien neue Früchte tragen sollte, da hatte sie selbst die Zeit ihrer Reife schon überschritten und war einem schnellen Verfalle preisgegeben.

Was konnte unter diesen Umständen die älteste italienische Lyrik werden? Gesuchte und künstliche Ideeen in unbehilflicher Sprache, Gedanken und Gefühle, welche nicht mit der Realität im Einklange standen, die sich mit keinem eigenen Affekte im Inneren des Dichters verknüpften. Daher wird nicht allein die Gestalt der Dame zu einer leeren Abstraktion, sondern auch die Persönlichkeit des Dichters selber verschwindet. In der ganzen Reihe der uns überlieferten Gedichte ist es ziemlich gleichgiltig, welcher Name an der Spitze des einen oder des anderen stehe; gewisse Unterschiede sind wohl vorhanden, aber alle diese rein äusserlich, kein Zug, der eine Individualität des Dichters zeigte. Und dennoch fehlte es unter den Verfassern gewiss nicht an interessanten und bedeutenden Persönlichkeiten. Man denke nur an Friedrichs II buntes und stürmisches Leben, an seine Kriege gegen die Päpste und die lombardischen Städte, an seinen Zug in's heilige Land, oder an den blonden König Enzo und seine zweiundzwanzigjährige Haft im Kerker der Bolognesen; man denke endlich an Pier delle Vigne, Friedrichs allmächtigen Kanzler, an seinen jähen Sturz in die Tiefe des Elendes, das ihn trieb, sein Dasein mit eigener Hand zu enden, eine hochpoetische Gestalt, wie sie uns in der Göttlichen Comödie erscheint. Aber welche Enttäuschung, wenn wir die eigenen Gedichte dieser Männer in die Hand nehmen! Und wenn nun ihr Leben so reich an Poesie war, und ihre Verse so arm daran sind, so war der Grund eben der, dass, wenn sie sich anschickten, von Liebe zu singen, sie zuerst ihre eigene Persönlichkeit auszogen und nach einem gemeinsamen Typus dichteten, welcher mit ihren individuellen Empfindungen nichts zu thun hatte.

Die Troubadours nahmen lebhaften Antheil an den Welthändeln; sie hatten neben ihrer Liebespoesie politische und satirische Gedichte, und diese waren, wenigstens in der Zeit der Decadenz, der interessantere Theil ihrer Literatur, mannichfaltiger im Inhalt, näher der Wirklichkeit und ihren Leidenschaften, und

konnten nie zu solchem Grade der Conventionalität und Seichtigkeit gelangen wie die unablässig nach demselben Tone wiederholte Liebesklage. Die provenzalisch dichtenden Italiener des Nordens nahmen diese Dichtungsgattung mit Erfolg auf; Sordel's Satire auf die Fürsten bei Gelegenheit von Blacatz' Tode ist das hervorragendste seiner Gedichte; Lanfranc Cigala's Serventes gegen den Markgrafen von Monferrat, Peire de Caravana's Aufreizung der Lombarden gegen Kaiser Friedrich sind voll warmer Leidenschaftlichkeit; in den Gedichten Bonifacio Calvo's und Bartolommeo Zorgi's spiegelt sich lebendig der alte Hass der beiden Seerepubliken Genua und Venedig gegen einander. Die Sicilianer hingegen, die sich sonst so nahe ihren Mustern hielten, haben sich, soweit man nach den erhaltenen Denkmälern urtheilen kann, von ihnen gerade hier entfernt, wo die Nacheiferung am ersten hätte fruchtbar werden können, und, zum Schaden ihrer Dichtung, scheinen sie sich nur mit der Liebespoesie beschäftigt zu haben. Die einzigen Ausnahmen sind zwei dürre Moralisationen unter dem Namen des Inghilfredi Siciliano:

Conoscenza penosa e angosciosa. Val. I, 138.

eine der auch in provenzalischen Serventesen so gewöhnlichen Klagen über den Verfall der Zeit, und

Greve puot' uom piacere a tutta gente. ib. 144.

eine Klage über die Herrschaft der Thoren in der Welt; ferner das moralisirende Sonett von König Enzo (Val. I, 177) und ein anderes solches von Mazzeo Ricco (ib. 334).

Diese Zurückhaltung von einer Gattung, welche bei ihren Vorbildern einen so bedeutenden Platz einnahm, ist schwerlich eine bloss zufällige; vielmehr hatte sie wohl ihren Grund in jener eigenthümlichen Auffassung von Zweck und Stellung der Vulgärsprache gegenüber dem Lateinischen, welche in Italien lange Zeit herrschend gewesen ist. Als Dante in seiner Jugend noch an dem allgemeinen Vorurtheil in Bezug auf die Sprache Theil nahm, von welchem er selbst übrigens, trotz seiner späteren eifrigen Vertheidigung des *volgare,* sich nie ganz befreit hat, schrieb er in seiner *Vita Nuova* (XXV): *„lo primo, che cominciò a dire siccome poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a*

donna, alla quale era malagevole ad intendere i versi latini. E questo è contro a coloro, che rimano sopra altra materia che amorosa; conciossiacosachè cotal modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'Amore." So also mochten, fünfzig Jahre vorher, auch die Sicilianer denken. Die Dichter waren, soweit man ihren Stand kennt, hochstehende und gelehrte Männer, Fürsten, Richter und Notare; sie waren gewohnt sich des Lateinischen zu bedienen, wie es natürlich auch Pier delle Vigne in seinen Briefen that. Im *volgare* sangen sie nur von Liebe zu wirklichen oder fingirten Damen. Von Pier delle Vigne ist sogar eine lange lateinische Poesie erhalten, eine heftige Satire gegen die lasterhaften Mönche, welche sich in die Händel der Welt mischen und zu ihrem Vortheil den Unfrieden zwischen Kaiser und Papst anstiften[1]). Es ist ein Gedicht im volksthümlichen Tone, offenbar auf grosse Publizität berechnet. Ein Provenzale würde solchen Gegenstand im *vulgare* behandelt haben, wie Guillem Figueira es that in seinem Serventese gegen die Clerisei und den beiden anderen auf die römische Curie.

In diesem Punkte zeigt sich jedoch eine wichtige Abweichung der toscanischen Dichter von denen des Südens. Die ersteren haben von vornherein den poetischen Stoff nicht so sehr eingeschränkt, und es findet sich bei ihnen weit mehr, was dem Charakter des provenzalischen Serventes entspricht[2]). Guittone's bestes Gedicht ist ein echtes politisches Serventes, die schon erwähnte Satire auf die Florentiner nach der Schlacht von Monteaperti (Canz. XLI). Dagegen besitzen sehr geringe poetische Vorzüge drei auf politische Begebenheiten bezügliche Canzonen von Pisanern, Pannuccio dal Bagno's

[1]) *Du Méril, Poésies populaires du moyen âge,* Paris, 1847, p. 163—177.

[2]) Der Name *Serventese* bezeichnete später in der italienischen Dichtung etwas anderes als in der provenzalischen; er bezog sich nicht sowohl auf den Gegenstand als auf die Form. Nur einmal scheint der Ausdruck im provenzalischen Sinne vorzukommen, nämlich Val. I, 448, in dem Antwortgedichte des Lionardo del Gualacco auf das des Gallo Pisano; denn die Form dieses Gedichtes stimmt mit keiner der für das Serventese von Antonio da Tempo und Gidino da Sommacampagna angegebenen, und der Inhalt, eine Schmähung der Frauen, ist der des Rügeliedes.

La dolorosa noia. Val. I, 356.

des Lotto di Ser Dato

Della fera infertà e angosciosa. ib. 390.

und Bacciarone's

Se doloroso a voler movo dire. ib. 412.

Es sind Klagen über Noth und Unterdrückung durch die schlechte Signoria, welche sich der Stadt Pisa bemächtigt hat. Alle drei gehen ohne Zweifel auf dasselbe Ereigniss, und, wenn man bedenkt, dass diese Dichter Zeitgenossen Guittone's sind, so wird es sehr wahrscheinlich, dass dieses Ereigniss die Unterdrückung der gibellinischen Partei durch den Grafen Ugolino (1285) gewesen ist, besonders da man bei Pannuccio (p. 358) liest:

E già non è mostrato
Che sol voler per lor fero e mortale,
Il quale ha miso a male
Ed a danno, volendo, loro terra,
E perdute castella e piano in guerra.

also den Vorwurf des Verlustes der Castelle, den man allgemein Ugolino und seiner Partei machte. Aus Lotto's Canzone sieht man, dass er selbst sich im Kerker befand, und ebenso war es Pannuccio ergangen, der in einem anderen Klagegedichte (Val. I, 374) sich an seinen Vetter um Hilfe wendet. Diese Bürger der toscanischen Communen waren selbst zu tief in die politischen Begebenheiten verwickelt, als dass dieselben in ihren Versen nicht hätten einen Widerhall finden sollen. Bei Guittone zeigen sich noch viele andere Bezüge auf die öffentlichen Angelegenheiten; er hielt es für sein Amt, mächtigen und hochstehenden Persönlichkeiten, wie auch eben dem Grafen Ugolino und dem Giudice di Gallura in Pisa (Canz. XXIII), seine moralischen Lehren zu ertheilen. In der vaticanischen Handschrift 3793 steht ferner eine Reihe interessanter politischer tenzonirender Sonette von florentinischen Dichtern, Monte Andrea, Orlanduccio Orafo, Palamidesse Belindore, Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani, Ser Cione Notajo und Beroardo Notajo. Sie sind noch nicht sämmtlich gedruckt; aber ein Theil findet sich bei Trucchi I, 182 ff.; acht derselben

nahm Cherrier als ungedruckt in seine *Histoire de la lutte des Papes*, etc.[1]) auf, theilweise in der That noch unbekannte, theilweise aber dieselben, welche schon Trucchi mitgetheilt hatte; ein anderes Sonett der Reihe hat endlich noch Grion publizirt[2]). Trucchi hatte die Beziehung der Gedichte fast durchweg verkannt, während Cherrier sie richtig auf die Erwartung der Ankunft Conradins und andere gleichzeitige Ereignisse (1268) deutete, die in Toscana grosse Aufregung hervorriefen. Diese poetischen Correspondenzen geben uns die verschiedenen Meinungen der ehrsamen florentinischen Notare über die Dinge der grossen Welt draussen. Eine solche Art der Dichtung freilich, welche sich mit realen Gegenständen und Ereignissen, mit den politischen Händeln anstatt mit den Schmerzen fingirter Liebe beschäftigt, tritt auch schon aus dem engen Rahmen der ältesten Lyrik heraus und ist ein bedeutender Schritt zur Selbständigkeit und Befreiung vom fremden Einfluss; es ist der Beginn einer neuen literarischen Richtung, deren weitere Aeusserungen an anderer Stelle in's Auge zu fassen sind.

Um die nämliche Zeit wie jene Sonette wurde eine eigenthümliche Canzone geschrieben, die in derselben Handschrift A (166) steht, beginnend:

Allegramente e con grande baldanza.

mitgetheilt bei Trucchi, 79, und von neuem als ungedruckt von Cherrier, p. 531. Die vaticanische Handschrift nennt den Verfasser Donna rigo, d. i. Don Arrigo, wozu Bembo[3]) schon anmerkte *fris regis hispanie*. Trucchi wollte statt dessen in dem Verfasser Heinrich, den Sohn Kaiser Friedrichs II, erkennen; aber ihm hätte man den spanischen Titel Don schwerlich gegeben, und Don Arrigo ist vielmehr eine ganz bestimmte, wohl bekannte historische Persönlichkeit; man nannte so in Italien den Infanten Don Enrique, Bruder König Alfons' des Weisen und Vetter Karls von Anjou, der 1266 nach Italien kam, zuerst, mit Karl eng verbunden, durch

[1]) Paris, 1851, vol. IV, p. 527 ff.

[2]) Pozzo, p. 46.

[3]) oder Colocci, von dem nach Monaci (bei D'Anc. p. XXI) diese Anmerkungen in der Hs. herrühren.

seinen Beistand Senator von Rom ward, dann aber mit ihm zerfiel und einer der hauptsächlichsten Urheber und Unterstützer von Conradins Zuge wurde. An Conradin ist das Gedicht gerichtet, und Cherrier hat es als solches ganz richtig betitelt. Die Anspielungen in der Canzone sind so durchaus persönlich, dass man, ohne die Situation dieses Don Enrique zu kennen, den Inhalt gar nicht versteht, wie es offenbar Trucchi ergehen musste. So heisst es z. B. str. IV:

Mora, per deo, chi m' ha trattato morte,
E chi tien lo mio acquisto in sua balia
Come giudeo —

was sich darauf bezieht, dass Heinrich eine Summe von 40,000 Dublonen, die er auf seinen früheren Kriegszügen erspart, in den Zeiten der Freundschaft an Karl von Anjou geliehen hatte, und dieser sie nun nicht herausgeben wollte[1]). Nach der Siegesfreude, welche das Gedicht erfüllt, und den Worten in str. V:

Alto valore, ch'aggio visto in parte.

muss die Canzone kurz nach der Schlacht bei Ponte a Valle (25. Juni 1268) verfasst sein, welche den Muth der Gibellinen hoch anschwellen liess und sie fest auf den schliesslichen Erfolg vertrauen machte[2]). Auffallen muss es übrigens, dass ein Spanier, der erst seit zwei Jahren in Italien verweilte, in der Sprache dieses Landes dichtete; zwar wäre, wenn der Re Giovanni des Gedichtes D'Anc. XXIV wirklich der König von Jerusalem, Johann von Brienne ist, noch ein Ausländer unter den ältesten italienischen Dichtern; aber sein Aufenthalt in Italien hatte doch wenigstens viel länger gedauert.

Weit häufiger als der politischen Poesie begegnet man bei den Toscanern den Moralisationen. Zwei solche Gedichte befinden sich unter denen Buonagiunta Urbiciani's von Lucca (Val. I, 479 u. 494), andere dichteten Monte Andrea, Dotto Reali, Pannuccio, Bacciarone, und nur gar zu zahlreich sind die weitschweifigen und trockenen Moralpredigten des *frate gaudente* von Arezzo. Beson-

[1]) Cherrier, l. c. IV, p. 160.
[2]) Giov. Villani, VII, 24.

ders gern moralisirte man in den Sonetten, in denen dann ein immer wiederkehrender Gegenstand die Lehre ist, wie man sich beim Glückswechsel gleichmüthig verhalten und in günstiger Lage nicht übermüthig werden soll, wie in Buonagiunta's

De' uomo alla fortuna con coraggio. Val. I, 513.

und

Qual uomo è in su la rota per ventura. ib. 515.

oder den beiden des Pucciarello von Florenz, Val. II, 218 f. Auch diese moralisirende Dichtung, so wenig absoluten poetischen Werth sie besitzen mag, ist doch immer, insofern sie mit realen Interessen des Lebens in Verbindung steht, ein Schritt über die Grenzen der alten Schule hinaus, deren typische Formeln hier ihre Anwendbarkeit verloren, und der Keim für eine neue und selbständige Entwickelung.

II.

Der Einfluss der provenzalischen Poesie.

Dass die Nachahmung der Provenzalen in Italien zuweilen bis zu direkter Entlehnung bestimmter Gedichte, mit geringerer oder stärkerer Modification, gegangen ist, das vermochte schon Diez wenigstens an einem Beispiel nachzuweisen[1]), nämlich dem Sonette des Messer Polo von Amore dem Räuber (Val. I, 128), welches nichts anderes ist als die Bearbeitung einer Strophe aus Perdigon's Gedicht: *Tot l'an mi ten amors d'aital faisso* (*Choix*, III, 348). Nannucci hat gleichfalls die beiden Gedichte zusammengestellt[2]), offenbar ohne von Diez' Vorgange etwas zu wissen. Unter den Liedern, welche Diez noch nicht bekannt sein konnten, findet sich noch mehreres derselben Art. Die 45. Canzone des Cod. Vat. 3793, die dem Jacopo Mostacci aus Pisa beigelegt wird[3]),

[1]) Poesie der Troubadours, p. 277.

[2]) in der 2. Ausgabe seines *Manuale*, I, 523 f.

[3]) gedruckt bei Grion, Pozzo, 31, und D'Anc. XLV.

ist in den ersten drei Strophen die sehr genaue Nachahmung eines provenzalischen Liedes, welches beginnt: *Longa sazon ai estat vas amor,* und welche in den Handschriften einer ganzen Reihe verschiedener Dichter zugeschrieben wird [1]). Das italienische Gedicht findet sich übrigens auch in der palatinischen Handschrift, und ist daraus abgedruckt bei Palermo, II, 89 f., theilweise in einer besseren Lesart als die vaticanische, so dass sich durch Vergleichung beider und mit Hilfe des Originals der Text in leidlicher Correktheit herstellen lässt. Es folge hier zunächst die provenzalische Canzone [2]):

1. Longa sazon ai estat vas amor
Humils e francs et ai fait son coman
En tot quan puec, qu'anc per negun afan
Qu'ieu en sofris ni per nulha dolor
De lieis amar non parti mon coratge,
Vas cui m'era rendutz de bon talan,
Tro qu'ieu conuc [3]) en lieis un fol usatge,
De quem dechai e m'a camjat mon sen.

2. Agut m'agra [4]) per leial servidor;
Mas tan la vei adonar ab enjan,
Per que s'amors nom platz deserenan,
Nim pot far be, qu'ieu en senta sabor;
Partirai m'en, qu'aissi m'es d'agradatge,
Pus qu'elhas part de bon pretz eissamen,
E vuelh alhors tener autre viatge,
On restaure so que m'a fach perden.

---

[1]) s. nr 276 des Troubadourverzeichnisses in Bartsch's Grundriss zur Geschichte der provenz. Litt., womit zu vergleichen Paul Meyer's *Derniers Troubadours,* p. 149. Gedruckt ist das Gedicht im *Choix,* III, 245 als von Cadenet, M. G. 943 als von Peire Raimon de Tolosa, und nochmals eine Strophe daraus, *Choix,* V, 139, als vom Escudier de l'Isle.

[2]) Da der provenz. Text fast ganz nach Raynouard ist, habe ich die Varianten aus M. G. nicht erst dazu gesetzt.

[3]) R. *conoisc,* M. G. *conue.*

[4]) R. u. M. G. *m'aura;* der Sinn verlangt *m'agra,* welches der italienische Text bestätigt.

3. Ben sai, sim part do lieis nim vir alhor,
Que no l'er greu ni s'o tenra a dan,
E si cug ieu saber e valer tan,
Qu'aissi cum suelh enansar sa lauzor,
Li sabria percassar son damnatge;
Pero lais m'en endreg mon chausimen;
Quar assatz fai qui de mal senhoratge
Si sap partir e lunhar bonamen.

Es folgen noch zwei Strophen und Geleit, die hier kein Interesse haben, weil die italienische Nachahmung sie nicht aufnahm. Diese lautet folgendermassen:

Umile core e fino e amoroso,
Già fa lungia stagione, c'ò portato
Buonamente ad Amore;
Di lei avanzare adesso [1]) fui pensoso
5. Oltre podere; s'eo n'era afanato
Nè—nde sentia dolore,
Pertanto non da lei partia coragio,
Nè mancav' a lo fino piacimento,
Fin ch'io non vidi in ella folle usagio,
10. Lo quale avea; cangiat' ò lo talento [2]).

Ben m'averia per servidore avuto,
Se non fosse di fraude adonata [3]),

D'Ancona, XLV = A. Palermo, II, 89 f. = P.

3. Lungiamente. P. al' Am. A. 5. infin ch'era. A. 6. Nonde. A. No ne senza. P. (die Aenderung ist nach dem prov. Texte). 9. Mentre non vidi. A. in essa P. 10. qual l'avea. P. 12. frode adornata. A.

[1]) *adesso* = immerdar.

[2]) D'Anc.: *Lo quale avea cangiato lo t.*, Pal.: *Lo qual l'avea.* Vermuthlich stand ursprünglich: *Lo qual m'ave cangiato lo talento;* doch schien die Aenderung zu stark.

[3]) Dem Verse fehlt eine Silbe. Was das *adonata* betrifft, so hat Palermo dazu gerade die betreffende Stelle des prov. Originals citirt, aber offenbar nur aus dem *Lexique Roman,* sonst hätte er bemerkt, dass er es mit einer Nachahmung des ganzen Gedichtes zu thun habe. Und doch scheint es, dass gerade dieses *adonare* nicht in demselben Sinne gebraucht sei wie im Original. *la vei adonar ab enjan* heisst: „ich sehe sie dem

Perchè lo gran dolzore
E la gran gioi, che m'è stata, rifiuto.
Ormai gioi, che per lei mi fosse data,
Non m'averia savore.
Però ne parto tutta mia speranza,
Ch'ella partia del pregio e del valore;
Chè mi fa uopo avere altra 'ntendanza,
Ond' io acquisti, che perdei d'amore.

Però se'n altra intendo e da ella parto,
Non le par grave nè sape d'oltragio,
Tant' è di vano affare;
Ma ben credo savere e valer tanto[1]),
S'eo la soglio[2]) avanzare, ca danagio
Le saveria trattare;
Ma non mi piace adesso quello dire,
Ch'eo ne fosse tenuto misdicente;

13. Di quello gran. P. 14. Or lo gran bene . . . stato. P. i'la rifiuto. A. 15. Giamai . . . . da lei. P. 16. favore. A. sapore P. 17. A ciò diparto . . . . intendanza. P. ne porto. A. 18. Ke la partì vie da honore. P. paria. A. 19. Ke me non pote aver. P. 20. La'nd'eo . . . ciò k'eo. P. ciò che. A. 21. Se da llei parto e inn altra intendo. P. 22. No le sia greve e no le sia oltr. A. 24. Ma io mi credo valere e savere t. P. 25. Poi la. A. solea. P, und ca fehlt. 26. La. P. contare. A. 27. 'desso . . . dare. P. In A ist dieser und der folgende Vers verstümmelt:

Se non fosse nella qual eo
Dir tanto misdicente.

Truge sich zugesellen, sich mit ihm abgeben", wie sonst *s'adonar* gebraucht wird, M. G. 1161, 2:

Et ab neguna gent bona
No s'atrai ni no s'adona.

In der italienischen Umarbeitung dagegen steht es im Sinne von „besiegen, bezwingen", wie bei Dante, *Inf.* VI, 34 u. *Purg.* XI, 19, einer Bedeutung, die freilich dem Provenzalischen ebenfalls nicht fremd ist, so z. B. M. G. 604, 4, sowie *Lex. Rom.* III, 11 und Diez, Et. W. II, 1. Vielleicht war dem italienischen Dichter die andere Bedeutung des prov. Wortes nicht bekannt, und so behielt er die Vocabel bei, indem er sie etwas anderes sagen liess.

[1]) Der Reim fehlt, sowohl nach A als nach P.

[2]) *soglio* hat A., P. setzt *solea*; aber *soglio* im Sinne des Präteritums ist wie provenz. auch altitalienischer Gebrauch.

C'assai val meglio, chi si pò partire
Da reo signor e allungiar buonamente.

Om, che si part' e allunga fa savere [1])
Di loco, ove possa essere affanato,
E tràne suo pensero;
Ond'io mi parto e tragone volere,
E dogliomi del tempo trapassato,
Che m'è stato fallero.
Ma non dotto; ch'a tale signoria
Mi son donato, ca bon guidardone
Mi donerà, perciò che no m'oblia:
Lo bon servente merita a stagione [2]).

29. Ke'sai. P. in A. fehlt chi si pò. 30. Dal reo. P. 32. Da loco . . . . dev'essere. P. 33. E tracta. P. 35. E doglio delo t. A. 36. stato fallire. A. 37—39 ist wieder in A ganz entstellt und sinnlos:

Ma non ò mi spere,
C'a tal segnora son servato,
Che buono guiderdone
Averagio, chè perzò ch'è'n obria.

40. ist nach A., in P. steht: Lo bon servente 'ntra'n sua stasione.

Ein zweites Gedicht, welches einem bestimmten provenzalischen Muster direkt nachgebildet worden, rührt von Chiaro Davanzati her und steht nach der vaticanischen Handschrift bei Trucchi, I, 153 ff. Das Original ist von Sordel und beginnt:

Bel cavaler me plai que per amor [1]).

Aber die Weise der Nachahmung ist hier eine andere gewesen als bei dem vorigen. Jacopo Mostacci, tief in der Tradition der sicilianischen Schule steckend, hält sich, wie wir sahen, seinem Vorbilde sehr nahe, nur hat er dessen letzte Strophen fortgelassen

---

[1]) Diese 4. Strophe stand im Originale nicht.

[2]) *no m'oblia* unpersönlich, wie die Alten in Analogie mit *mi membra, mi sovviene* sagten, also: „ich vergesse nicht den Satz (der mich tröstet): Der gut Dienende erhält zur Zeit seinen Lohn", ein häufiger Gemeinplatz, so M. W. I, 164: *Auzit ai dir . . . . . Que qui ben sier, bon gazardon aten.* D'Anc. XXVII, 64: *Chè nullo bon servente est' ubriato.*

[3]) Es ist nur in einer Hs. erhalten und danach gedruckt in M. G. 1264 und Herrig's Archiv, vol. 34, p. 404.

und an deren Stelle eine eigene gesetzt, wenn anders uns sein Gedicht vollständig vorliegt. Chiaro Davanzati gehört zu jenen Dichtern, welche den Uebergang der Literatur zu einer neuen frischeren Weise bezeichnen, und besitzt zugleich eine viel bedeutendere persönliche Begabung, wie das beweist, was sonst von ihm bekannt ist. Obgleich daher seine Nachahmung an einzelnen Stellen sich bis auf die Beibehaltung von Worten erstreckte, ja ihn sogar verleitete, einen cruden Provenzalismus, wie *gitto a mio danno* (*get a mon dan*) im Sinne von „ich verschmähe" anzuwenden, so ist er doch im Ganzen sehr frei mit seinem Original umgegangen. Er fand ein Gedicht von zwei kleinen Strophen mit Geleit; der darin enthaltene immerhin etwas originellere Gedanke, ein Ritter sei an Liebe gestorben, das werde wohl die Frauen bekehren und sie mitleidsvoller machen, mochte ihm gefallen, und er verwendete ihn, mit Hinzufügung vieles Eigenen, für eine weit umfangreichere Canzone. Man könnte denken, das provenzalische Gedicht sei ursprünglich länger gewesen; aber die Art, wie Chiaro es benutzt hat, spricht dagegen; der Inhalt und theilweise die Worte jener zwei Strophen sind bei ihm in alle vier seines Gedichtes zerstreut:

Sordel.

1. Bel cavaler me plai que per amor
Moric l'autrer en Flandres; car l'aman
En seran trop mielhs crezut derenan
Per las dompnas, quels tenon en error.
Ben volgra, fos ab lui morta s'amia;
Pois cascuna so que no cre creiria,
Que on plus fan los fins amans languir,
Plus van tarzan so que degran complir.

2. Per dreit pot om apelar fals' amor,
Car n'aucis un ses un, al meu semblan;
Car per nulh mal tan adreit non estan
Dui mort ensems cum per cela dolor.
Et esteran, se ad amor plazia,
Melh viu jauzen; mas pois plai quels aucia,

Ad amor prec, no volha un sol aucir;
Quel vius trai peitz no fai l'autr' al morir.

Gel. Per que prec lei, que pot longar ma via,
Quem socorr', ans quel mals d'amor m'aucia,
Que, sel socors nom ven ans del morir,
A mon dan get lei e. son repentir.

Chiaro Davanzati.

1. Non già per gioia ch'aggia mi conforto,
Ma perch' io veggio un uom morto d'amore
Per dritto amare ed esser servidore
A suo poder di donna tuttavia.
Ormai le donne, che il vedranno morto,
Ciascuna più pietanza avranno in core,
Veggendo, per assempro, lo dolore
Del buon amante, chi il tiene in obblia.
Ciascuna crederà veracemente
Quello, onde sono state miscredenti,
Che null' uom possa per amor morire.
Così fosse piaciuto all' alto sire,
Che la donna, per cui morto è l'amante,
Fosse morta con lui insieme avante,
Perchè ciascuna fosse poi credente.

2. In tanto posso dell' amor misdire,
Quanto ha morto un per lealmente amare,
E non l'ha già voluto accompagnare;
Che, se fosse, saria più gioi la morte,
Che all' amante saria maggior desire;
Se la donna con lui, al trapassare
D'esto secol, com' ei, volesse andare,
Già lo morir non gli saria sì forte;
E gli amador, che gioia van sperando,
Non viverian [1]) languendo pur tardando;

[1]) Tr. *vi verrian.*

Che l'altre donne non avrian dottanza[1]),
E moverian lor cori a più pietanza,
Veggendo d'aguaglianza il guiderdone
Del danno e il pro, là ove amor li pone,
E credo a lor varria mercè chiamando[2]).

3. Ancor d'un' altra cosa amor riprendo:
Da poi due ne congiunge in un piacere,
L'un pur tormenta e facelo dolere,
E l'altro non costringe di paraggio.
E molti n'odo, van di ciò dolendo,
Che non accompie mai lo lor volere.
Da poi ch'è morto, che val lo pentere[3])?
Ciò che ha sperato puote uom dir dannaggio.
Però, se amor piacesse[4]), crederia,
Che più valore e pregio gli saria,
S'ammendasse di ciò ch'aggio contato.
Ancor che gentil cor lungo aspettato[5])
Non dispera per lunga sofferenza;
Ma dell' amor mi credo più valenza
Fora il donar là, ove il mistier pur sia.

4. Alcun poriami dir: folle, che fai?
Riprendi amor? non hai conoscimento.
Risponderò: sì hae valimento,
Che uccide ed altoreggia[6]) cui gli piace;
Che m'ha fatto sentir delli suoi guai,
Ma ha ritenuto a sè lo piacimento;

---

[1]) Der Sinn verlangt eher: *n'averian dottanza.*

[2]) besser wohl *alor varria,* d. i. *allora v. mercè chiamando* statt *il chiamar mercè,* das Gerundium statt des substantivischen Infinitiv wie sehr oft, besonders bei Guittone.

[3]) Tr. *lo potere,* vgl. Str. 4: *che mi varrà di poi pentere.*

[4]) *amor* wäre Casus obliquus ohne Praeposition als Dativ, wie die Alten öfters sagten: *se Dio piace;* aber hier stand wohl ursprünglich *s'a amor piacesse,* wie im prov. Original.

[5]) *aspettato,* Subst., im Sinne von *aspettazione.*

[6]) *altoreggiare* scheint identisch mit dem bekannten *altoriare* = *ajutare.*

A tal m'ha dato e messo a servimento,
Tardando assai languir forte mi face,
Però che allungar può [la] mia vita;
Se non provvede, innanti che perita
Sia, che mi varrà di poi pentere?
Gitto a mio danno il parlare e il vedere,
E se mia vita regna per languire [1]),
E non mi dona, me faria fallire [2]),
Se il suo valor di gioia non m'invita.

Gel. Va, canzonetta, a chi sente d'amore,
Che deggia Dio pregar per l'amadore,
Che morto e d'esta vita è trapassato,
Che ajuti lui ed ogni innamorato,
Ed alle donne umili lor durezza,
Che a' loro amanti donin più larghezza;
Non sempre sia lor vita con dolore.

In noch anderer Weise als hier ist die Entlehnung geschehen in einer Canzone des Notaro Giacomo:

Troppo son dimorato.

bei D'Ancona, IX, wo aber die beiden letzten Strophen fehlen, die nach Val. I, 277, zu ergänzen sind. Das Original ist von Perdigon: *Trop ai estat mon bon esper no vi,* gedruckt M. G. 512, 513 [3]). Die Identität des Inhaltes ist augenscheinlich; in beiden klagt der Dichter über seine Entfernung von der Dame, schuldigt sich an, dass er thöricht genug war, sie zu verlassen; aber er selbst habe auch allen Schaden davon, u. s. w. Auch im Einzelnen zeigen sich allenthalben dieselben Gedanken, jedoch in einer ganz verschiedenen Reihenfolge, und ohne so auffällige Uebereinstimmungen des Wortlautes, wie bei den oben angeführten Gedichten. Man möchte daher denken, der italienische Dichter habe von dem pro-

[1]) *regnare* „dauern": wenn mein Leben in Schmachten sich fristet.

[2]) wahrscheinl. *me' saria fallire = meglio sarebbe morire.*

[3]) und auch *Lex. Rom.* I, 419, Arch. 35, 436; 36, 446; eine Strophe auch bei Stengel, Die Provenz. Blumenlese der Chigiana, Marburg, 1878, Nr. 89.

venzalischen Vorbilde nur eine nicht ganz bestimmte Erinnerung im Kopfe gehabt. An dem direkten Einfluss der Canzone Perdigon's auf diejenige des Notars kann aber kein Zweifel sein, wie die Zusammenstellung folgender Einzelheiten darthut:

str.	Jacopo.	str.	Perdigon.
I.	Troppo son dimorato I' lontano paese . . . E dico che follia Me n'ha fatto allungare. Lasso! ben vegio e sento, Morto fosse, dovria A Madonna tornare.	I.	Trop ai estat mon bon esper no vi.
		ib.	Car tan me luenh de la soa companha Per mon fol sen, don anc jorn nom jauzi.
		III.	Que s'agues mortz estat un an, Silh degra pueis venir denan.
II.	Ca s'io sono allungato, A null' om non afesi Quant' a me solo, ed i' ne so' al perire, E ne so' il danegiato. Poi Madonna mi sfesi [1]), Mio è 'l danagio ed ogne languire.	I.	Mas sivals leis no costa re, Quel dans torna totz sobre me, Et on ieu plus m'en vau lonhan, Meins n'ai de joi e mais d'afan.
III.	Dunqua son io storduto [2])? Ciò saccio certamente Com quelli, c'à cercato ciò che tene . . . Cotanto di dolzore, Amore e bona voglia Ch'io l'ò creduto avere.	II.	Qu'ieu soi com cel qu'en mieg de l'aigas banha E mor de set . . .
		ib.	Qu'eu n'agra tot so qu'eu deman, Si, quan fugim fos traitz enan.

[1]) l. *mispresi?*
[2]) so Val.; bei D'Anc. *stunduto.*

IV. Lasso! chi m'ha tenuto?	III. Aïlas, quals foldatz mi rete.
Follia deh veramente . . .	(M. G. 513).
Occhi e talento e core	Gel. 1. Cel que ditz, qu'al cor non sove
Ciascun per sè s'argoglia.	D'aisso qu'om ab los huelhs no ve,
	Li meu l'en desmenton ploran
	El cor planhen e sospiran.
V. Senza Madonna, di cui moro	III. Quar no vei leis, que de
stando . . .	mort me gueri.
. . . morraggio,	ib. Grans merces es, quar mor-
Se più faccio tardanza.	rai enaissi.

Jede einzelne Stelle beweist hier wenig; aber das Uebereinstimmen so vieler in demselben Gedichte kann nicht zufällig sein.

Ob nicht noch andere solche umfangreichere Entlehnungen sich unter den bereits publizirten Texten vorfinden mögen, wage ich nicht zu entscheiden; denn selbst das aufmerksamste Durchlesen genügt hierzu nicht, da, bei dem Charakter dieser Gedichte, welche zum grössten Theil einander so ähnlich sehen, es schwierig ist, aus der Menge die zusammengehörigen herauszufinden. Kürzere Stellen, die entlehnt worden, lassen sich indessen noch mehrere nachweisen. Eine Canzone des Stefano Protonotario, Val. I, 202, beginnt:

Assai mi piaceria,
Se ciò fosse, ch'Amore
Avesse in sè sentore
D'intendere e d'audire;
Ch'eo li rimembreria,
Come fa servitore
Perfetto a suo signore,
Meo lontano servire,
E fariali a savire
Lo mal, di che non oso lamentare.

Verse, welche ihm eingegeben worden durch Richart de Barbezieu's (Choix, III, 457, M. G. 1418):

Be voltia saber d'amor,
S'elha ve ni au ni enten,
Que tan l'ai requist francamen
Merce, e de re nom socor . . .
Quar atén hom de bon senhor,
Cui serf de bon cor leialmen,
Tan tro que razos li cossen
De far ben a son servidor.

und hierbei bestätigt sich zugleich eine Bemerkung von Diez[1]), dass nämlich derselbe italienische Dichter mit demselben provenzalischen mehr als einen Zusammenhang zu zeigen pflegt; das Bild von der Tiegerin in jenem citirten Gedichte Richart's, str. 4:

Si cum la tigra el mirador, etc.

mag der Anstoss zur Anbringung desselben in Stefano's sicilianischer Canzone (bei Barbieri) gewesen sein, str. 2:

Quandu eu la guardu, sintiria dulzuri,
Ki fa[2]) la tigra in illu miraturi.

Aber in jener zuerst genannten Canzone Stefano's beschränkt sich die Gemeinsamkeit mit der provenzalischen auf den Anfang, der Rest ist in beiden ganz verschieden. So begann auch Bondie Dietaiuti ein Gedicht (Trucchi, I, 100) mit einem Bilde, welches ihm bei Bernart de Ventadorn (Chrest. 52) gefallen hatte, um sich dann sofort von ihm zu entfernen:

Bernart de Ventadorn.

Quan vei la lauzeta mover
De joi sas alas contral rai,
Que s'oblid' es laissa cazer
Per la doussor, qu'al cor li vai,
Ailas, quals enveia m'en ve
De cui qu'eu veia jauzion.

Bondie Dietaiuti.

Madonna, m'è avvenuto simigliante
Com de la spera all' uccelletta avviene,

[1]) Poesie der Troubadours, p. 280.
[2]) Barbieri: *fu*.

Che sormonta guardandola in altura,
E poi dichina lassa immantinante[1])
Per lo dolzor, che a lo cor le viene,
E frangè[2]) in terra, tanto s'innamora.

Die Entlehnung einzelner Bilder haben auch Diez und Nannucci in grösserer Zahl nachgewiesen, und bei anderer Gelegenheit ist auf sie zurückzukommen.

Dante da Majano fand zu Anfang eines Gedichtes von Aimeric de Pegulhan (M. G. 1001 und anderswo) in den Versen

Nulhs hom no sap, que s'es gaugz ni dolors,
S'en son poder non l'a tengut amors;
Mas ieu sai be la dolor el turmen,
E res nò sai, quals es sa benanansa . . .

einen Gedanken angedeutet, den er nun in einem Sonette weiter ausführte, Val. II, 486:

Null' uomo può saver, che sia doglienza,
Se non provando lo dolor d'Amore,
Nè può sentire ancor, che sia dolzore,
Finchè non prende della sua piacenza.

Ed eo amando voi, dolce mia intenza[3]),
In cui donat' ho l'alma e'l corpo e'l core,
Provando di ciascun lo suo sentore
Aggio di ciò verace canoscenza.

Ein Sonett des Loffo Bonaguidi (Val. II, 261) ist, wie ich

---

[1]) Trucchi: *immantinente.*

[2]) *frangere* heisst hier „sich niedersenken, niederstürzen", eine Bedeutung, für die ich sonst kein Beispiel kenne; transit. = „lenken, wenden" kommt es aber öfters vor, so Grion, Serventese, p. 43:

Vattene a la chiù gente,
Che per su' amore mi frange in suo loco.

Cherrier, IV, 527:

S'è ita contro a noi largo suo corso
Ventura, encontra or tutta par lo fragna (d. i. il corso).

(bei Cherrier *Sa ita* und *la fragna*).

[3]) *dolce mia intenza* „mein süsses Begehren".

glaube, entsprungen aus ein Paar Versen von Aimeric de Belenoi (M. G. 194 und anderswo). Freilich hat Loffo, ein Dichter der Uebergangszeit, und wohl sogar schon der neuen florentinischen Dichterschule zuzurechnen, den Gedanken noch freier behandelt, als es Chiaro Davanzati gethan:

Aimeric de Belenoi.

Aissi col pres, que s'en cuja fugir,
Quant es estortz, e pueis hom lo repren,
E li dobl' om son perilhos turmen,
Cugei ab genh de sa preison eissir
D'amor, que m'a tan duramen repres,
Que per nulh genh estorser nolh puesc ges;
Anc mais no fui en tan mala preiso,
Que genhs o sens nom degues tener pro.

Loffo Bonaguidi.

Com' uom, che lungamente sta in prigione
In forza di signor tanto spietato,
Che non ama drittura nè ragione,
Nè mercè nè pietà non gli è in grato,

Tener si puote a fera condizione,
Se 'n altra guisa non cangia suo stato:
In simil loco Amor lunga stagione
M'avea tenuto, ond' era disperato.

Or m'era per ingegno dipartuto
Del periglioso loco, ch' aggio detto,
E della pena in gran gioi rivenuto.

Più che davanti tenemi distretto;
Or come faragg' io in questo punto [1]),
Lasso, dolente me, che son sì stretto?

Aber, wenn man hier schon nicht mehr ganz sicher ist, ob Loffo auch wirklich das bezeichnete Gedicht vor sich gehabt hat, als er sein Sonett verfasste, so ist noch viel weniger die An-

[1]) es fehlt der Reim.

nahme eines bestimmten einzelnen Originals am Platze bei der grossen Menge der Stellen, an denen aus der provenzalischen Lyrik wohl bekannte Gedanken erscheinen. Die provenzalische war selbst eine Dichtung der Gemeinplätze; sie schwirrten gleichsam in der Luft, waren jedem Einzelnen geläufig und fanden sich überall ein, ohne dass man sie von einem bestimmten Vorbilde zu entlehnen brauchte, wenn sie auch freilich irgendwo zuerst zum Vorschein gekommen sein müssen. Es ist eben ein umfangreiches Repertorium, in welches ein Jeder hineingreift, um nach seiner Bequemlichkeit zu nehmen, was er braucht. Die Conventional- und Modepoesie hat dergleichen immer hervorgebracht; man denke nur an die Petrarchisten. Es giebt kaum einen Troubadour, der nicht seiner Dame gesagt hätte, er wolle lieber sie, auch ohne jeglichen Lohn, lieben, als von einer anderen die höchste Gunst erhalten, so z. B.

Folquet de Marselha, M. W. I, 330:

Vos dic, mielhs m'ave,
Que per lieis ieu suefra jasse
Mon dan, sitot a lieis non cal,
Qu' autram des s'amor per cabal.

Arnaut de Maruelh, ib. 155:

Mais am de vos sol un desir
E l'esperans' el lonc esper
Que de nulh' altra son jazer.

Gaucelm Faidit, M. G. 104, 2:

E platz mi mais per leis pena durar,
Que de nulh' autr' aver tot mon talen.

Und so folgte Guido delle Colonne dieser allgemeinen Gewohnheit, wenn er sang, D'Anc., p. 37:

Che meglio m'è per ella pene avere
Che per un' altra bene con baldanza.

und Dante da Majano, Val. II, 444:

Meo cor più ama e vuole
Di voi, dolce mia amanza,
Istare in disianza,
Che d'altra aver compita gioi d'amore.

und ein anderer, D'Anc. XCIV, 29:

Che meglio vale aver di voi speranza,
Che d'altre donne aver ferma certanza.

ib. 39:

Meglio mi sa per voi mal sostenere,
Che compimento d'altra gioia avere.

und so noch oft, immer in derselben Weise. Kaum einen Troubadour giebt es, der nicht einmal versichert, er wolle nicht mächtiger Fürst, nicht König der Welt sein, sollte er darum seine Dame verlieren, wie beispielsweise

Pons de Capduelh, M. G. 1035, 2:

Que neis no vuelh esser reis poderos
De tot lo mon per tal que sieus no fos,
Ni que de lieis servir cor mi sofranha.

und so D'Anc. XL, 43:

E non vorrei essere lo segnore
Di tutto il mondo, per aver perdita
La sua benivoglienza.

und, wenn Arnaut Daniel, M. W. II, 72, betheuert:

E no vuelh ges ses lieis aver Lucerna
Nil senhoriu del renc per on cor Ebres.

so versichert ein Sicilianer, D'Anc. XXIII, 45:

Ca se tutta Messina fosse mia,
Senza voi, donna, niente mi saria.

Die Beschäftigung mit all diesen stets wiederkehrenden Gedanken und Wendungen hat sicherlich nicht viel Anziehendes, und es ist nicht zu verwundern, dass man für die alten italienischen Lyriker dergleichen Zusammenstellungen nur gelegentlich gemacht hat, wie dies Nannucci in seinem *Manuale* that. Aber eine solche Betrachtung ist nicht ohne Nutzen, ja sogar nothwendig, wenn man sich über den Grad der Abhängigkeit von den Provenzalen und über den durchaus typischen Charakter dieser Poesie klar werden will. Zugleich vermag die Aufzählung, nicht etwa aller, aber einer Auswahl solcher Gemeinplätze zur Ergänzung und Erläuterung dessen zu dienen, was oben nur in aller Kürze

über den Gedankenkreis der sicilianischen Dichterschule gesagt worden ist.

Der Dichter versichert die Dame seiner unverbrüchlichen Treue; er dient und gehorcht ihr wie der gute Vasall seinem Lehnsherrn; daher nennt er sich mit dem feudalen Ausdruck ihren Mannen:

Bern. de Ventadorn, M. W. I, 21:

Domna, vostr' om sui e serai,
Al vostre servizi garnitz,
Vostr' om sui juratz e plevitz.

G. Faidit, M. G. 489, 5:

Vostr' oms juratz e plevitz
Sui en faitz et en parvensa.

D'Anc. XXIV, 1:

Donna, audite, como,
Mi tegno vostro omo
E non d'altro segnore.

Val. I, 256:

Ben so, che son vostr' uomo,
S'a voi non dispiacesse.

Sie steht hoch über ihm, und er wäre unwerth, ihr zu dienen; nur seine Treue macht ihn dessen würdig:

Bern. de Ventadorn, M. W. I, 42:

Mas no s'eschai,
Qu'ilh am tan bassamen;
Pero ben sai,
Qu'assatz fora avinen;
Quar ges amors segon ricor no vai.

Bonifaci Calvo, M. G. 616, 1:

Tant auta dompnam fai amar
Amors, e qu'es tan bell' e pros,
Que sol dignes[1]) de desirar
S'amor no sui[2]) ni vol razos.

---

[1]) M. *deingnes.*
[2]) M. *sai.*

Val. II, 5:

Per servire a voi non seria degno;
Ma voi, sovrapiacente,
In vostra mente, solo nel meo guardo
Conoścete, che in cor fedele regno.

und er tröstet sich damit, dass oft der Niedere emporsteigt und Grosses erreicht:

Choix, III, 347:

Qu'amors me ditz, quant ieu m'en vuelh estraire,
Que mantas vetz puei' om de bas afaire
E conquier mais que dregz nol cossentria.

D'Anc. III, 10:

Ca spesse volte vidi ed è provato,
C'omo di poco affare,
Per venire in gran loco,
S'ello sape avanzare,
Moltiprica lo poco conquistato.

Raimon Jordan, M. G. 786, 6:

. . . . qu'ieu vei manhtas sazos
Paubr' enrequir per bon afortimen.
Per qu'ieu en vos afortisc mon coratge.

D'Anc. XXVIII, 15, verbessert mit B, 237:

Ca povero omo avene
Per aventura a bene,
Che monta ed ave assai di valimento;
Però non mi scoragio [1]).

Duldet er auch Pein, so will er doch ausharren; denn wer liebt, der muss dulden:

Peirol, M. W. II, 28:

Grieu er d'amor jauzire,
Qui non es francs sufrire.

---

[1]) vgl. auch M. G. 288, 3; die *cobla* bei Stengel, *Riv. di Fil. Rom.* I, 40, no 73; D'Anc. LXXXIII, 3; Dante da Majano, Val. II, 449.

Dante da Majano, Val. II, 445:

Cui ben distringe Amore in veritate,
Sofferirlo convene,
S'acquistar vuole ciò, che va cherendo.

Val. I, 134:

Qualunque vuole amare,
Sia in amor giachito e sofferente.

Dulden führt an's Ziel: *Que bos suffrire Conquier suffren*, sagt Pons de Capduelh (Mussafia, *Cod. Est.* XIII, 3) und Brunetto Latini, Trucchi, 167:

Che lo buon sofferente
Riceve usatamente
Buon compimento dello suo desire.

Und hierbei ist wieder stehend das Bild vom treuen Diener, welcher Lohn zu erwarten hat, und vom guten Herrn, der die Dienste wohl vergilt:

Arnaut de Maruelh, M. W. I, 164:

Auzit ai dir, per quem sui conortatz,
Que, qui ben sier, bon gazardon aten,
Ab quel servirs sia en luec jauzen.

D'Anc. LXIV, 6:

Confort' agio del mio intendimento;
Che ben conosco, e già agio provato,
Ch'ogne bono servire è meritato,
Chi serve a buon segnore a piacimento.

Peire Vidal, XIII, 5:

Qu'ab servir et ab honrar
Conquier hom de bon senhor
Don e benfait et honor.

Val. II, 8:

Ca lo dispero non ave podere,
Acciò ch'allo signor di valimento
Non fall' avvedimento
Di provvedere li leai serventi.

Die Anbetung so hoher Dame geschieht mit Schüchternheit, mit Besorgniss zu missfallen und zugleich in steter Sorge um die ungestörte Dauer der Liebe. Rechte Minne muss sich mit Furcht paaren, sagten die Troubadours:

Arnaut de Maruelh, M. W. I, 164:

Que mielhs ama selh que prega temen,
Que no fai selh, que prega ardidamen.

Bern. de Ventadorn, ib. 16:

Mas greu veiretz fin' amansa
Ses paor e ses duptansa.

G. Faidit, M. G. 460, 5:

C'om non pot ben amar
Lialmen ses duptar.

D'Anc. XLII, 12:

C'amar sanza temer non si convene.

Raimon Jordan, M. G. 786, 1:

Quar qui non tem, non ama coralmen.

D'Anc. XLVII, 14:

E chi non teme, non ama san faglia.

Chiaro Davanzati, Cod. A. 572:

Chi non teme, non pò essere amante.

Val. I, 152:

Chè Amore è piena cosa di paura.

und dieser Satz wiederholt sich bis zum Ueberdruss:

Val. II, 415:

Ch' Amore è piena cosa di dottanza.

ib. I, 175:

Amor pien' è e cresce di paura.

Dante da Majano, Val. II, 475:

Ch' uomo, ch' ama di core, è temoroso.

u. dgl. m.

Daher wagt der Liebhaber seine Leidenschaft der Dame nicht zu gestehen; oft wohl ist er entschlossen, hat seine Erklärung in Bereitschaft, aber in ihrer Gegenwart verstummt er, ihr Anblick verwirrt ihn, lässt ihn alle wohlgesetzten Reden vergessen:

G. Faidit, Chrest. 144:

Car maintas sazos m' ave,
Qu' ab tota fait' acordansa
Domnaus cug preiar de me,
E pois, quan mos cors vos ve,
M'espert e non ai membransa
Mas sol de vos esgardar.

Arn. Daniel, M. W. II, 75:

Qu' ades ses lieis dic a lieis cochos motz,
Pois, quan la vei, no sai, tant l'am, que dire.

Val. I, 317:

Assai fiate mi muovo coraggioso
Di dirvi, come dicon gli altri amanti;
Poichè so' 'nanti a voi, viso amoroso,
Li miei pensier di parlar sono affranti [1]).

D'Anc. XXXIX, 25:

Così Amor m'assicura,
Quando più mi spavento,
Chiamar merzè a quella a cui son dato;
Ma, poi la veo, ublio zò c'ò pensato.

---

[1]) *affragnere* = „berauben", wie an vielen andern Stellen:
Val. II, 185:

E ben seria di bon savere affranto,
Chi fredda neve giudicasse foco.

Nan. Man. I, 113:

Condotto l'Amor m'ave
In sospiri ed in pianto,
Di gioia m'ha affranto — e messo in pene.

Tommaso da Faenza, Zambrini, *Op. volg.* p. 385:

Rinchius' ài fra lo pecto
Cosa ke t'àe del ver dire affranto.

Cino da Pistoja (im Sonett: *Ahi doloroso*):

E ciascun giorno rinovello in pianto
E son affranto — d'ogni allegramento.

affragnere auch intransit. „fehlen", wie prov. *sofranher:*
Dante da Majano, Val, II, 488:

E voglia d'amar lei sì mi distringe,
Che temo, el tempo in ciò sol non m'affragna.

Aber wagt er es nicht mit Worten sich zu erklären, so spricht sein Antlitz deutlich genug, in seinen Mienen mag also Madonna lesen, wie treu er ihr ergeben, und was er von ihr ersehnt:

Folquet de Marselha, M. W. I, 329:

Per so nous aus mon cor mostrar ni dire,
Mas a l'esgart podetz mon cor devire.

Aimeric de Pegulhan, M. G. 1002, 4:

e ma simpla semblansa
Podetz saber mon fin cor ses duptansa,
E vos, sius platz, prendetz n'esgardamen.

D'Anc. LXXXIII, 37:

Però, donna avenente,
Per Dio vi priego, quando mi vedete,
Guardate me, così conoscerete
Per la mia cera ciò che 'l mio cor sente.

Möge sie ihm geben, auch ohne dass er verlangt; denn das angenehmste Geschenk ist dasjenige, welches ungefordert dargeboten wird:

Albert de Sestaro, M. G. 785, 3:

Quar, qui ben fai, non es dregz quel car venda;
Qu'assatz val mais ez es plus saboros,
Quan ses querre es fachz avinens dos,
Quez ab querer, sol qu'om trop noi contenda.

Dante da Majano, Val. II, 475:

Ma quello è 'l dono, ch' uom più ave in grato,
Qual senza dimandar trova piacere.

Ders. ib. 483:

Ma doppio dono è donna (l. *d'uomo?*) per usanza,
Che dà senza cherer al bisognoso.

Der Preis der Dame, die Schilderung ihrer Schönheit und ihres Werthes geschieht in allgemeinen Ausdrücken; alle trefflichen Eigenschaften sind in ihr, Anmuth, Liebreiz, Verständigkeit und feine Sitte; sie wird die Blume und der Spiegel der Frauen genannt:

Peirol, M. W. II, 30:

Qu'ilh es miralhs e flors
De totas las melhors.

G. Faidit, M. G. 488, 3:

Quar vos etz flors e miralhs de valor
D'autras domnas.

D'Anc. XVII, 40:

quella, ched è 'l fiore
Di tutte l'altre donne, al meo parere.

Friedrich II, Val. I, 55:

voi, che siete fiore
Sor l'altre donne e avete più valore.

D'Anc. LIII, 143:

Istella d'albore,
E siete miratore.

Val. II, 5:

D'ogni valor gradita,
Di beltate e di gioia miradore,
Dove tuttore — prendono mainera (Val. *prendendo*).
L'altre valente donne di lor vita.

Sie ist das Musterbild der anderen Frauen, an dem sie sehen, wie sie sich zu benehmen haben, und so nennt sie Bondie Dietaiuti (Trucchi, I, 101) geradezu *chiaro miraglio ed amoroso.*

Dergleichen Ausdrücke kehren unendlich oft wieder; die italienischen Dichter nennen ihre Dame besonders häufig *rosa, rosa aulente, rosa fresca, rosa colorita, rosa di maggio,* u. s. w., und so die *Rosa fresca aulentissima* des sogenannten Ciullo d'Alcamo. Oder man sagt von ihr, sie übertreffe die lieblichsten Frauen, wie die Rose die anderen Blumen:

Peire Vidal, V, 31:

Que bel' es sobre las gensors
Plus que rosa sobr' autras flors.

D'Anc. VIII, 23:

Passate di bellezze ogn' altra cosa
Come la rosa passa ogn' altro fiore.

Die Dame gleicht dem Morgenstern (*stella d'albore, stella d'oriente, stella Diana*); sie ist die *chiarita spera*, d. h. ihr Antlitz gleicht der leuchtenden Sonnenscheibe; sie glänzt schöner als Edelsteine:

Cadenet, M. G. 303, 1:

Ai doussa flors benolens,
Plus clara que flors de lis
Ni miracdes ni robis
Ni carboncles resplandens.

D'Anc. XLIII, 24:

E passa perle, smeraldo e giacinto.

ib. LXXXV, 19:

Quella, c'avanza giachinto e smeraldo. (Val. *che passa.*)

ib. LXXXII, 31:

Che vostri assettamente
Passassero giachinti stralucente.

Es ist immer dasselbe Bild abstrakter Vollkommenheit, erstarrt in conventionellen Prädikaten, ohne Leben und Bewegung; ihre Reize werden nur in den allgemeinsten Zügen geschildert; von einer Individualität der Frau findet sich hier natürlich keine Spur. Diese ganz äusserliche Lobpreisung sucht durch Hyperbeln zu ersetzen, was sie durch innere Kraft nicht zu leisten vermag. Die Dame ist so herrlich, sagen die Dichter, dass es ihres Gleichen nicht geben kann; Gott hat kein so vollendetes Werk geschaffen wie sie:

Peire Vidal, XXXVI, 27:

Qu'anc deus no fetz tant avinen jornal
Cum aicel jorn queus formet de sa man.

A. de Pegulhan, M. G. 604, 5:

Anc dieus non fetz sa par ni autretau.

D'Anc. XXXI, 6:

C'altra più bella o pare
Non poria rinformare
Natur' a suo podire.

Gott setzte besondere Kunst darein sie zu bilden; er dachte an nichts als sie, da er sie erschuf:

Peire Vidal, IV, 64:

E quan la volc bastir
Deus, mes i son albir,
Q'en ren als no l'avia.

Val. II, 237:

Non credo veramente,
Ched altro avesse a mente,
Quando fe Dio sì bella criatura.

Sie ist so einzig in ihrer Vollkommenheit, sagt ein anderer, dass, würde er ihre Reize beschreiben, er damit schon verrathen hätte, wen er liebe; denn jeder würde sie aus der Schilderung erkennen, auch ohne dass sie genannt wäre:

Blacasset, M. G. 151, 2:

Car s'ieu lauzan vostre gen cors dizia
So que per ver faissonar i poiria,
Sabrion tuich, de cui sui fis amans,
Per qu'eu en sui de vos lauzar doptans.

Raimon Jordan, Choix, V, 381:

De lieis lauzar no serai trop parliers,
Qu'entendrion, de cui sui cavaliers,
S'ieu dizia lo quart de sa valensa.

D'Anc. XLVII, 21:

E poi ch'io fosse da tal donna amato,
Com' eo, che se contare lo volesse
Le sue bellezze certo non porria,
Poi si savria,
Qual' este quella donna, per cui canto.
(Die ersten Zeilen scheinen verdorben.)

Niemand hat so hohe Liebe wie er, der die Einzige anbetet:

Raimb. de Vaqueiras, M. W. I, 365:

Anc non amet tant aut cum ieu negus
Ni tan pros domna.

D'Anc. XCII, 9:

Null' om sì altamente
Credo sia 'namorato
Nè sì coralemente
Agia amore incarnato,
Com' agio in voi, sovrana.

Daher ist überschwänglich seine Empfindung für sie; seine Pein führt ihn zum Tode, von dem sie allein ihn retten kann:

G. Faidit, M. G. 180, 2:

Que totz mos coratges m'en pen
Vas celieis, quem pogra guerir,
E s'ilh non a de me merce,
Pot saber, que morai dese.

D'Anc. LXXVII, 7:

Ben mi poria campare
Quella, per cui m'avene
Tutto questo penare.

Er stirbt; aber süss ist ihm selbst der Tod, wenn es ihr gefällt:

Peire Vidal, XXXVI, 32:

Si m'aucizetz, honratz sui e jauzens.

Val. II, 7:

Sed eo prendesse morte
A vostro grado, me ne piaceria.

Blacasset, M. G. 151, Gel.:

Sius platz, dompna, que fin' amors m'aucia
Vos desiran, ja nous cuidetz, quem sia
Enois en re, ans, sius es plazers grans,
Serai totz temps de ma mort desirans.

Nan. Man. I, 70:

che non è noia
Morir, s'ella n'ha gioia;
Chè sol viver mi piace
Per suo servir verace.

Sie hat ihn so gefesselt, dass er nicht von ihr lassen kann, und so mag sie nicht fürchten, dass er sich je einer anderen zuwende:

G. Faidit, M. W. II, 105:

Ja ma dona no cug, de lieis me vir,
Ni altr' amors ja lim tolha ni m'aia . . .

Dante da Majano, Val. II, 440:

Nè già per altra lo meo cor non svio
Nè si poria allegrare,
Sì aggio fermo in voi, bella, el volere.

Die Liebesbezeugung einer anderen hilft ihm nichts:

Uc de S. Circ, M. G. 78, 5:

S'ella nom val, ja autra no m'aiut
Ni me volha nim fassa bel semblan;
Car s'il nom vol, autre joi non deman.

D'Anc. XLI, 15:

Non m'è neente,
Sed io son d'altr' amato . . . .
E giamai dal mio core non si parte,
Nè altra donna amar no mi sovene.

Er trägt ihr Bild in seinem Herzen, und, ist er fern von ihr, so erblickt er sie dort wie in einem Spiegel:

Aimeric de Belenoi, M. G. 57, 3:

Que mos leials cors m'es
Miralhs de totz sos bes,
Que, quand alhors cortei,
Pensan ab lieis dompnei.

Ders. ib. 194, 2:

Que mon cor m'es miralhs de sa faisso.

D'Anc. XLI, 31:

Membrandomi la sua cera piagente,
Veder la creo tutta per sembianti;
Com' om, ca lo specchiare tene mente, [1])
Così mi pare ch'io l'agia davanti.

---

[1]) nicht *c' a lo sp.*, wie D'Anc. setzt; denn *tener mente, por mente* „anschauen" haben bei den Alten das Objekt ohne Präposition.

Nan. Man. I, 196:

Com' uomo nello speglio
Si vede affigurato,
Così il suo stato — paremi vedere.

(wozu bei Nannucci noch andere Parallelstellen).

Im Traume glaubt er oft bei der geliebten Dame zu sein:

Aim. de Belenoi, M. G. 899, 5:

Mot me tinc per pagatz d'un ser,
Qu'en fui entre sons poderos;
Ai dieus, e com era joios,
Quim laisses dormir a lezer.

Arn. de Maruelh, M. W. I, 165:

Soven m'aven la nueg, quan sui colgatz,
Qu'ieu sui ab vos per semblan en durmen;
Adoncs estauc en tan ric jauzimen,
Qu'ieu non volgra ja esser rissidatz.

(vgl. auch M. G. 657, 5 u. 211, 5).

D'Anc. XLI, 25:

Perzò m'avene,
Ca, s'io sogno, la veio;
Dormo e donneo,
Vegliar mi creo;
Mai non desio
D'aver null' altro bene.

Wäre er gegen Gott so treu, wie er es gegen sie ist, das Paradies wäre ihm gewiss:

Guillem de Cabestanh, M. W. I, 114:

S'ieu per crezensa
Estes vas dieu tan fis,
Vius ses falhensa
Intrera en paradis.

Guittone, son. 93:

Che se verace sì fuss' io ver Deo,
Com son ver voi, vivrei senza timore,
Ne gire' a[l] loco, ov' è Santo Matteo[1]).

[1]) oder *Ne girea loco = ne giria loco,*
wo *loco* das bei den Alten gebräuchliche Ortsadverbium wäre.

Aber ihre Liebe ist ihm theurer als das Paradies selber:

Arnaut de Maruelh, M. W. I, 169:

Que sim lais dieus s'amor jauzir,
Semblariam, tan la desir,
Ab lieis paradis us desertz.

d. h. „so wahr Gott mich ihre Liebe geniessen lassen möge, mit ihr würde mir eine Oede das Paradies scheinen". Vielleicht ist aber in *Ses lieis* zu ändern; dann wäre es ein Gedanke, der mit feinerer Wendung wiederkehrt in dem Sonette des Jacopo da Lentini: *Io m'aggio posto in core a Dio servire.* Val. I, 319.

Raimon Jordan versteigt sich zu der oft angeführten Ketzerei: Choix, V, 380 (*Parn. Occit.* 202):

Que s'era cochatz de mort,
Non querri' a dieu tan fort,
Que lai el sieu paradis
M'aculhis,
Com quem des lezer
D'una nueg ab lieis jazer.

D'Anc. XCVII, 49:

Sì forte mio Dio siete,
Che d'altro paradiso
Giamai non metto cura.

D'Anc. Son. II:

Potendo vostro servo dimorare
Più paradiso lo mio cor non crede.
(D'Anc. vermuthet *chiede.*)

(s. auch D'Ancona's Bemerkung, *Propugnatore* VII, 1°, 56 f.)

Die Dame war ihm gnädig; sie hat begonnen, ihn zu belohnen, und da *Amore* sich ihm freundlich zeigt, so geziemt es sich, dass er seine Freude kund thue und singe:

B. Calvo, M. G. 616, 5:

Nom puesc tener de parven far,
Com sui ben amans e joios;
Car amors m'a volgut honrar
Mais d'amador, c'anc el mont fos.

D'Anc. L, 1:

Ben mi degio alegrare
E far versi d'amore,
Ca, cui son servidore,
M' à molto grandemente meritato.

Er singt in der schlimmen Jahreszeit wie in der guten, nicht bloss im Mai, wie die schlechten Liebhaber:

M. G. 249, 1 (Peire Vidal, Anh. III):

Ges per lo freit temps no m'irais,
Ans l'am tan com fatz la calor;
C' altresi posc aver d'amor
En envern bon' escarida.

D'Anc. XXIII, 53:

Cà s'eo canto la state,
Quando lo fiore apare,
Non poria ubriare
Di cantar al freddore,
Così mi tene Amore — il cor gaudente.

(vgl. über den Gemeinplatz von den Sommersängern Mätzner, Altfrz. Lieder, p. 117).

Wohl hat er lange Pein erduldet; aber die Freude nach den Schmerzen ist nur um so süsser; gesegnet seien daher die vergangenen Leiden:

Perdigon, Choix, III, 344 (M. G. 1413, 1):

Ben aiol mal e l'afan el cossir,
Qu'ieu ai sufert longamen per amor;
Quar mil aitans m'en an mais de sabor
Li ben, qu'amors mi fai aras sentir.

D'Anc. XXII, 25:

E per un cento m' à più di savore
Lo ben, c'Amore mi face sentire,
Per lo gran mal, che m' à fatto soffrire.

Perdigon, ib.

si lo mals no fos
Ja negus bes no fora saboros,
Doncs es lo mals melhuramens del be,
Per qu'usquecs fai a grazir quan s'ave.

D'Anc. ib. 37:

Neiente vale amor sanza penare;
Chi vuole amar, convene mal patire,
Onde mille mercè n'agia lo male.

D'Anc. L, 7:

Ben agia lo martore,
Ch' io per lei lungiamente agio durato.

und dgl. öfters.

Allein häufiger erscheint die Dame als grausam und unerbittlich. Sie hat alle trefflichen Eigenschaften, nur Liebe und Gnade fehlt:

Folquet de Marselha, M. W. I, 324:

Car ilh val tan, sous plevis,
Que, si sol merces i fos,
Ren als non es, quei sofranha. (M. *qui m s.*)

Val. I, 262:

Quella, che senza intenza[1])
Tuttor s'agenza di gentil costumi,
Fuor ch' ella d'amar nega.

Dasselbe ist offenbar der Sinn von D'Anc. XXXIX, 70:

Là donde ogne ben sol merzè saria.

wo Val. *Là onde* hat, d. h. *onde* für *dove,* auf die prov. sicil. Weise: *Là dove sarebbe ogni bene, sol che vi fosse mercede,* und vielleicht zu ändern in *con mercè,* oder:

Là' nd' è ogne ben, sol merzè [vi] saria.

Vgl. G. Faidit, M. G. 125, 4:

Res mas merces non es a dire,
Domna, qu'ab merce solamen
I serian complidamen (nämlich *honors, pretz,* etc.).

Richart de Barbezieu in der Canzone: *Atressi cum l'olifans,* str. 4:

---

[1]) *senza intenza* „ohne Vergleich", eigentlich „ohne Wetteifer, Rivalität". S. die Stellen für *intenza* in dieser Bedeutung gesammelt von S. Bongi in Zambrini, *Catalogo di Opere Volgari,* Bologna, 1857, p. 297.

Lai on beutatz e jovens e valors
Es, que noi falh mas un pauc de merce,
Que noi sion assemblat tuich li be.

Aim. de Belenoi, M. G. 890, 2:

vostre cors, qu'es complitz
De totz bes mas sol de merce.

Dante da Majano, Val. II, 443:

D'ogni valor compita
Fora vostra bontate,
S' un poco di pietate
Fosse in vostro cor misa,
Nè cosa altra gradita
Alla vostra biltate
Manca, Donna, sacciate,
Che pieta, ciò m'avvisa.

Und dennoch, wo sich alle Vorzüge vereinigen, wie kann da **Milde** und Erbarmen fehlen?

G. Faidit, M. W. II, 84:

Meravilh me, pus ab mi dons es tan
Pretz e valors, plazers e digz cortes,
Com pot esser, que noi sia merces;
Em meravilh de lieis, on es honors,
Sens e beutatz, que ja noi sia amors.

Ders. M. G. 100, 4:

Que lai, on es beutatz e pretz valens,
Non deu falhir merces ni chausimens.

Val. II, 84:

Chè fallir non porria
Mercè nè senno nè tutt' altre virtute.

l. *Mercè u' è senno,* ec.

ib. II, 10:

sì conforto,
Che non seria diporto [1])
Tant' adunato in parte per natura
For pietate.

[1]) *diporto* „Reiz", wie so oft *piacere* bei den Alten.

Und sie sollte nicht so hart sein; denn säumt sie lange mit der Gnade, so stirbt er, und nach dem Tode ist alle Hilfe umsonst:

Cadenet, M. G. 99, 5:

Eu dic e sai, que mais valria,
Que dompnal sieu acorregues enan
La mort que pois; car, sitot a talan
De revenir, pois non a ges poder.

Val. I, 118:

Chè l'uom, da poi ch' è morto,
Non vale alcuna gioia dimostrare,
Che ritornare — il possa nel suo stato.

D'Anc. XCV, 59:

Merzè, anzi ch' io mora in vostra mano:
Porgesi invano — al morto medicina[1]).

Er gehört ihr ganz zu eigen, und es ist nicht schön, seine Härte an dem Unterworfenen zu zeigen:

Giraudo lo Ros, Choix, III, 11 (M. G. 438, 3):

E nom par ges valors ni galhardia,
Qui destrui so que trob' apoderat.

D'Anc. VII, 4:

Non è valenza far male a sofrente.

Aehnliches stand an einer verdorbenen Stelle Messer Polo's, Val. I, 134. Dieselbe lautet nach der Lesart von B, 163, wie diese auch schon Crescimbeni (III, 69) genau wiedergegeben:

Ch' audit' ò tenzonare:
Colui è da blasmare,
Che suo pregio dannea ed a tormento,
Poichè s' è messo in sua confidanza.

zu bessern in:

Ch' audit' ò tenzonare: (l. *menzonare?*)
Colui è da blasmare,
Che suo preso dannea e dà tormento.

„zu tadeln ist, wer seinen Gefangenen schädigt und peinigt".

[1]) Ueber diese triviale Klage der Liebenden spottet die schelmische *Gemma leziosa* des Ciacco dall' Anguillaia; sie verspricht ihrem Anbeter, wenn er gestorben, für ihn Messen beten zu lassen.

Da er Madonna's Eigenthum, so ist es, wenn er stirbt, nur ihr Schade; sie verliert dann, was ihr zugehört, und man wird sie deshalb schelten:

Blacatz, M. W. II, 136:

Per vos, domna, morrai,
Quar me trobatz verai,
Vos en prendetz lo dan,
E non es benestan,
Qu' om eis los sieus aucia.

M. G. 946, 2:

Mas plus greu m'es, quar ieu sai,
Que blasme n'aura jasse,
Sim fai murir, que pert me.

D'Anc. XXXVIII, 21:

Ca, s'io troppo dimoro, aulente cera,
Pare, ch' io pera, e voi mi perderete.

Val. I, 284:

Ca, s'eo mi moro, ell' ha lo perdimento.

D'Anc. LXVI, 63:

E se pur m'aucidete,
Saràvi misprescianza.

So noch Petrarca (Canz. *Nel dolce tempo,* str. 5):

Non son mio, no; s' io moro, il danno è vostro.

Die Feinde der Liebe, diejenigen, welche das Glück des Liebhabers verhindern oder zerstören und ihn beständig mit Furcht erfüllen, sind die bösen Zungen, die *rei parladori* oder *lusingatori* (*lauzengier*). Von ihnen sagte G. Faidit, M. G. 31, 6:

C' ab los fals brais
Dels lauzengiers savais,
Cui dieus abais,
Se vir' amors en caire
E franh e fen.

und Friedrich II, D'Anc. LI, 14:

Che paura mi metto
Ed ò sospetto — dela mala gente,
Che per neiente — vanno disturbando
E rampognando — chi ama lealmente.

Was die *lauzengier* eigentlich sind, zeigen auf's beste die Worte des Arnaut de Maruelh, M. W. I, 158:

Aitan se pert, qui cuja plazers dire
Ni lauzengas per mon cor devinar.

Es sind also solche, welche zu Munde reden, um die Geheimnisse der Liebenden herauszulocken, weshalb sie eben auch *devinador* heissen, die Errather der Herzensgeheimnisse. Um ihretwillen aber soll man nicht von feiner Liebe lassen:

Peirol, M. W. II, 4:

Lauzenga ni devinalha
D'enuios nom cal temer,
Sol pessar de lieis nom falha.

D'Anc. XVIII, 31:

A mio vivente, Amore,
Io non ti falliragio
Per lo lusingatore,
Che parla di tal fallagio, (l. *di fall.?*)
Ed io sì t'ameragio
Per quello[1]), ch' è salvagio.

Von ihren falschen Reden soll die Dame sich nicht bestricken lassen, wenn sie sie glauben machen wollen, der Liebhaber sei ihr untreu geworden.

Raimbaut de Vaqueiras, M. W. I, 374:

Belha domna valens,
Cortesa e conoissens,
Non crezatz lauzengier
Ni gilos mal parlier
De me, qu'ab vos remanh . . .

---

[1]) *per quello* „trotz ihm", vgl. D'Anc. XLVI, 41:

Canto amorosamente
Per quella ria gente, (so Val.; d'Anc. *Perch' è la*)
Che mi vanno incherendo
La gioia, ond' io son fine benvolente.

(die Freude, d. h. die Liebliche, deren Freund ich bin).

D'Anc. LVI, 21, wo die Verse so herzustellen sein werden:

Oi bella dolzetta mia,
Non far sì gran fallimento
Di credere a (la) gente ria
De' lor falso parlamento.
Le lor parole sono viva lanza,
(Che) li cori van pungendo
E dicendo — per mala indivinanza.
Donna, merzè, ch' io 'ncendo
[Pur] vegendo — partir sì dolze amanza [1]).

Um dieser bösen Feinde willen, welche sie umlagern und ihr Thun ausspähen, müssen die Liebenden vorsichtig und diskret sein. Heimlichkeit ist neben Treue und Geduld das Gesetz für den echten Liebhaber; er soll *servir, amar, celar e soffrir* (M. G. 439, 2); durch Kundwerdung sinkt die Minne herab:

Qu' amors per decelar dechai. M. G. 468, 5.
Amor si de' celare . . .
Se vene in pala, perde sua vertute. D'Anc. XLVII, 29.

und so versichert der Dichter die Dame, dass kein Wort von ihrer Liebe über seine Lippen kommen soll:

Guiraut de Calanso, Choix, III, 389:

Nis cug, quem pas las dens
Uns motz descovinens.

Val. II, 5:

Per mevi tardo palese coraggio
Fatto seria, sacciatelo per certo.

Er will wohl singen, aber mit Vorsicht und Klugheit, und ohne zu verrathen, wem der Gesang gelte:

Lanfranc Cigala, M. G. 715, Gel.

Ja no dig' om, qu'eu fassa falhimen,
S'ieu chan d'amor ni fatz d'amor parvensa;
Qu'aissi chantan sai la celadamen
Cubrir, don nais mos jois ni m'entendensa.

---

[1]) vgl. D'Anc. LVII, 81:

Tutto 'ncendo
Pur vegendo.

D'Anc. XLII, 1:

Allegramente canto
Certo ed a gran ragione
Com' amador, c' à gioia a suo volire;
Ma non ch' io già per tanto
Dimostri la cagione
Dela mia gioi, chè ciò saria fallire.

Hinter dem Liebesstörer steckt, wie bei den Troubadours, häufig der eifersüchtige Gatte; daher sagt die Dame, D'Anc. LIX, 49:

Cà sì distretto mi tene
Quelli cui Cristo confonda,
(Poi) non m'auso fare ala porta, . . .

und damit erklärt sich eine schwierige Stelle, ib. LXVIII, 43 ff.

Chi 'ntra noi partimento
S'intramise di fare [1]),
Agian [2]) da Dio tal guerra,
Che non (n')apara piui [3]),
Così come lo vento
La polver fa levare,
Che face dela terra,
Sì divegna di lui!
(E) no le sia più marito,
Moia non soppelito.

also: er, der Böse, sei nicht mehr ihr Gatte; sie möge ihn verstossen, da er ihr ihre unschuldigen Freuden stört. Es liegt hierin ungefähr die Lehre, welche Uc de Mataplana dem Raimon de Miraval gab, als dieser seine Frau verstiess:

Car maritz, a cui platz jovens,
Deu sofrir per so c'atressi
Sofran lui siei autre vezi. Arch. 34, 195.

[1]) *s'intramettere di fare,* wie prov. *s'entrametre de faire* = sich mit etwas abgeben.

[2]) Die Hs. hat *agiano;* es stand wohl *agia;* doch ist *agian* = *agia-ne* denkbar.

[3]) *non apara più* „dass er verschwinde, vergehe". D'Anc. *non n'à para.*

die Lehre der gegenseitigen Duldung in der Ehe für ausserhalb derselben liegende Verhältnisse. In der That ist ja die Liebe der Troubadours durchaus nicht die zwischen Gatte und Gattin; im Gegentheil ist es ein Verstoss gegen die conventionellen Regeln der Minne, dass dieselbe hier stattfinde; das schon vorhandene Band schien die freie Aeusserung der Empfindung zu beeinträchtigen. Die Liebe hat mit der Ehe nichts zu thun, steht vielmehr zu ihr im Gegensatze; der Gatte und die Gattin sind jener Dichtung unpoetische Elemente. Es war daher nur der der ritterlichen Minne unkundige Copist, welcher in der vaticanischen Handschrift über Mazzeo Ricco's Gespräch zwischen Messere und Madonna (D'Anc. LXXIX) die Worte setzte: *Mazeo di Ricco e la Moglie,* und Borgognoni that nicht wohl, das für baare Münze zu nehmen.

Die Minne selbst ist bei den Troubadours ein abstraktes Wesen, zu dem sie sprechen, das sie preisen, über das sie sich beklagen. Zu einer bestimmteren Personification ist es freilich nicht gekommen; wie alle übrigen Gestalten dieser Dichtung ist auch *Amore* eine leere Allgemeinheit geblieben, und allgemein und typisch, wie immer, ist die Beschreibung der Wirkungen, welche er ausübt. Von *Amore* geht alle Trefflichkeit aus, und niemand kann tüchtig sein, wenn er nicht von Liebe erfüllt ist:

G. Faidit, M. W. II, 105:

Nulhs hom no pot, ses amor, far que pros,
Si noi enten o noi a s'esperansa;
Quel jois d'amor es tan fis e tan bos,
Qu' encontra lieis non es mais benenansa.

Ser Pace, Val. II, 406:

E chi non ama, non puote avanzare
Valor e pregio nè esser benestante,
E partesi da tutta beninanza.

Amore macht den Gemeinen tüchtig, den Thörichten klug, den Geizigen freigebig:

Aim. de Pegulhan, M. W. II, 165:

Enquera truep mais de be en amor,
Quel vil fai pros el nesci gen parlan
E l'escars larc . . . .

Buonagiunta, Val. I, 510:

Chè Amore ha in sè vertode,
Del vil' uom face prode,
S'egli è villano, in cortesia lo muta,
Di scarso largo a divenir lo aiuta.

Macht *Amore* furchtsam und vorsichtig, so verleiht er doch auch Kühnheit:

Cadenet, M. G. 676, 1:

Ah, cum dona ric coratge
De preiar ed ardimen
Amors . . . .

Ser Pace, Val. II, 408:

Amor dona coraggio e àrdimento.

D'Anc. VI, 9:

Grande arditanza e coragiosa
In guiderdone Amor m' à dato.

Amore lohnt alle Pein, die man erduldet, wenn man ihm nur treu ergeben ist:

Guillem de S. Didier, M. W. II, 40:

Us belhs respiegz me vai recofortan,
Qu'en petit d'ora aiuda son fizelh
Gentils amors, qui l'enquier merceian.

D'Anc. XXXIII, 19:

Non mente — [Amor] a quelli, che son suoi,
Anti li dona gioi [1]),
Come fa buon segnore a suo servente.

---

[1]) Dieser Reim *gioi : suoi,* und andere dergleichen: *gioi : poi,* D'Anc. XXIII, 9; *gioi : voi,* XXXVIII, 18; *gioi : poi,* LXVIII, 17, ebenso Val. I, 454, und *gioi : voi,* Val. I, 500, beweisen wohl, dass an den vielen Stellen, wo *gioia* im Verse für eine Silbe zählt, *gioi* gesprochen wurde, wie es Bembo (*Prose,* III), Crescimbeni (*Com.* I, 9), Quadrio (I, 669), Affò (*Dizionario Precet.* p. 293) annahmen, während Andere an Auflösung des *j* in einen Vocal und Sprechung eines Triphthongs dachten. In den Handschriften ist im Verse meist *gioia* ausgeschrieben, doch auch *gioi,* z. B. in A, LXIX, 17, B, 155, str. 2 u. 4, oder *gio,* A, ib. 9; B. 245, str. 1 u. 3; 131, u. öfters; freilich auch *gioa* A, LXX, 20. Was aber für *gioia* gilt, nämlich die Apo-

Darum soll man über *Amore* nicht Klage führen:

M. G. 468, 7:

Ja d'amor nos deu hom doler,
Que plus que nulh jorn no forfai
Esmend' a sazos en un ser.

D'Anc. XXXIII, 15:

Però la tegno grande scanoscenza,
Chi rimproccia al' amore i suo tormente.

Und hiezu im Gegensatz spinnt sich dann gerade die umgekehrte Gedankenfolge ab; die Klage über *Amore,* weil er den Dichter so heftig peinigt, und duldet, dass Madonna grausam bleibe:

Aim. de Pegulhan, M. G. 740, 1:

Amors, a vos meteissam clam de vos,
Quar etz en mi intrada solamen.

Monte Andrea, Val. II, 24:

Di te medesmo, Amore, mi richiamo.

Cod. B, no 350, *Propugnatore,* XI, 1°, p. 228:

A te medęsmo mi richiamo, Amore,
Di tc, se 'nver di me fai fallimento;
Ch' amar mi fai madonna di bon core,
E 'l meo servire è contra 'l suo talento.

D'Anc. LXXII, 1:

Amor, non saccio, a cui io mi richiami,
Sì laido m' ài feruto,
Se non a quelli, cui dimostri c' ami.

Amore that Unrecht, ihn so hoch lieben zu lassen, von wo er keine Hoffnung auf Erhörung hat:

---

cope des Endvocals, wird dann auch für die andern oft angeführten Worte anzunehmen sein, in denen der Endsilbe *jo, ja, je* ein betonter Vocal vorangeht, und die ganze Gruppe als eine Silbe betrachtet werden konnte, *Pistoja* bei Petrarca, *noia* bei Boccaccio; *migliajo, primajo* u. s. w. bei Dante (vgl. auch *Opere Minori* I, 97, n. 2), *marinajo,* Nan. Man. I, 113; *moio,* einsilbig, Val. I, 76; *aie* desgleichen, Guittone, son. 157, *orgoi (orgojo, orgoglio),* derselbe, son. 33, u. dgl. m. Vgl. das bei den Alten so häufige *mei* = *meglio, voi* = *voglio.*

Bern. de Ventadorn, M. W. I, 38:

Ab amor m'er a contendre,
Qu'ieu no m'en puesc mais tener,
Qu'en tal luec m'a fag entendre,
Don ja nulh joi non esper.

Val. I, 210:

Blasmomi dell' Amore,
Che mi donao ardimento
D'amar sì alta amanza.

Hier dann auch die Umkehrung jenes Bildes vom guten Herrn: es ist thöricht, einem schlechten Herrn zu dienen, welcher die Treue nicht belohnt:

Uc de S. Circ, M. G. 1153, 1:

Be fai granda follor,
Qui met en fals senhor
Tot son cor ni s' amor.

G. Faidit, M. G. 460, 3:

Ben fai grans follors,
Qui renh' ab mals senhors,
Don neguna honors
Non aten quel n'eschaia.

D'Anc. LXXII, 31:

A me è adivenuto per inganno,
Como a manti[1]) avene;
Ch' a reo segnore omo perde l'affanno,
Laonde aspetta bene.

Er möchte wohl ablassen; aber *Amore* ist unwiderstehlich:

R. de Miraval, M. G. 1083, 1:

Res contr' amors non es guirens
Lai, on sos poders s'atura,
E noi vol autra mesura,
Mas qu' om siegal totz sos talens.

D'Anc. LXXXI, 7:

C'Amore, che sormonta ogne ardimento,
Mi sforza e vince e mena al suo talento.

[1]) Ms. *amante,* D'Anc. [*ad*] *amante.*

Wobei der häufige Gemeinplatz, Madonna möge, wenn sie über seine Liebe zürne, nicht ihn darob anklagen, der nichts dafür könne, sondern *Amore* und ihre Schönheit, welche ihn gewaltsam fesseln:

Aim. de Pegulhan, M. G. 739, 4:

Vostra beutat blasmatz, que m'abelhi,
E pueis blasmatz amors, que m'enanti,
E s'ieu i fatz nescies ni folhor,
Non blasmetz me, mas vos eis ez amor.

Val. I, 212:

S'io però son mispriso,
L'Amore ne biasmate
E la vostra beltate,
Che m' ha d'amor sì priso.
(vgl. D'Anc. LXXXIII, 21.)

Zum Uebel hat der Dichter mit Minne Bekanntschaft gemacht:

Pons de Capduelh, M. W. I, 349:

Mas mal vi s'amistansa, (d. i. *Amors'*)
Qu' anc non aic benanansa,
Nom tornes pueis a dan.

D'Anc. I, 16:

Amor, vostr' amistate vide male. (sah ich zum Unglück.)

Zum Uebel schaute er die Reize der Dame:

Peire Vidal, XLIV, 17:

Mala vi sa gran beutat
E sa cortesia.

Guittone, son. 80:

Ahi! com mal vidi sua beltà piacente
E suo chiar viso e suo dolce avvenire.

Seine Augen, welche sie anblicken wollten, tragen die Schuld, dass er nun so viel Schmerzen leidet:

Raimon de Salas, Choix, V, 394:

E donc mei olh cum la pogron vezer,
Car n'ai perdut d'els e de mi poder!
So m'an ilh fag, don mos cors vai ploran.

D'Anc. LXXIII, 10:

Gli occhi mei ci 'ncolparo,
Che volser riguardare,
Ond' io n'ò riceputo male a torto,
Quand' egli s'avisaro (sich begegneten)
Cogli occhi micidare.

Und warum bekämpft und peinigt *Amore* nur immer ihn, der ihm doch schon unterworfen ist, und nicht lieber Madonna, welche ihm Widerstand leistet:

Raimon Jordan, M. G. 787, 5:

Amors, ben faitz volpilhatg' e falhensa,
Quan mi, que sui vencutz, venetz ferir,
E laissatz leis, cui non pot convertir
Dieus ni merces ni dregz ni conoissensa.

Guittone, son. 26 (zu *Amore* redend):

E sempre mi combatti ogni stagione;
Perchè lo fai, poi sono a tua balia?
Che non fier quella, che contra te pone
Suo senno e suo talento e te guerria?

Derselbe Gedanke dann noch bei Petrarca, umgeformt nach seiner Weise, son. *Era 'l giorno:*

Però, al mio parer, non gli fu onore
Ferir me di saetta in quello stato,
E a voi armata non mostrar pur l'arco.

Mag *Amore* doch auch sie einmal seine Macht fühlen lassen, dass sie wisse, was er leidet, und Erbarmen mit ihm habe:

Peirol, M. W. II, 19:

D'altre trabalh prec deu que lam defenda,
Mais un sol jorn volgra qu'ela sentis
Lo mal qu'eu trai per lei sers e matis.

Val. I, 464:

A mia donna, che nente
Cura, perchè non sente
Delle mie pene amare,
Falline, Amor, saggiare,
Ch' aggia di me pietanza.

Ein beliebter Gegenstand dieser alten Lyrik ist die Frage nach dem Wesen der Minne, nach ihrer Entstehung und der Weise ihrer Wirkung im Menschen. An irgend welche Tiefe der Beobachtung ist hier so wenig zu denken wie sonst wo. Uc Brunet sagt, Choix, III, 315:

Amors, que es us esperitz cortes,
Que nos laissa vezer mas per semblans;
Quar d'uelh en huelh salh e fai sos dous lans,
E d'uelh en cor e de coratge en pes.

welche Stelle wohl Guido delle Colonne im Sinne hatte, als er sang, Val. I, 186:

Amore è uno spirito d'ardore,
Che non si può vedire;
Ma sol per li sospire
Si fa sentire a quello ch' è amadore.

Minne entsteht aus Sehen und Gefallen, dieses ist die triviale Erklärung für den Ursprung der Liebe, die von den Provenzalen überkommen bei den Dichtern der sicilianischen Schule sich unablässig wiederholt findet:

Aim. de Belenoi, M. G. 904, 3:

Qu'amors non es mas plazers.

ib. 4:

Que fin' amors, so sapchatz,
Non es als mas voluntatz,
Qu'adutz ins el cor vezers,
Don la rete bels plazers,
E viu de dous pessamen.

Also: der Anblick lässt die Liebe entstehen, das Wohlgefallen am Geschauten hält sie im Herzen fest, und sie nährt sich von süssen Gedanken; gerade wie Uc Brunet sagt, sie gehe vom Auge zum Herzen, von der Empfindung zum Gedanken. Aehnlich auch Aimeric de Pegulhan, M. G. 737, 5:

Sapchan qu'amors és fina bevolensa,
Que nais del cor e dels huelhs ses duptar.

D'Anc. XXXV, 25:

Ma lo fin piacimento,
Di cui l'amor discende,
Solo vista lo prende,
Ed i' cor lo nodrisce.

Val. I, 308:

Amore è un desio, che vien dal core
Per l'abbondanza di gran piacimento,
E gli occhi in prima generan l'amore,
E lo core li dà nutricamento.

Ser Pace, Val. II, 415:

Amor discende [1]) e nasce da piacere
E dona all' uomo pena ed allegranza,
E 'l suo cominciamento è per vedere.

Bondie Dietaiuti, Trucchi, I, 101:

Però, canzon, va a dire ad ogni amante,
Che lo veder mi par la prima cosa,
Per ch' uom più s'innamora per usanza,
Avvegnachè il piacere è l'affermante, ...

Daher heissen die Augen die Boten des Herzens:

Aim. de Pegulhan, M. G. 737, 4:

Quar li huelh son drogoman
Del cor, e l'uelh van vezer
So qu'al cor platz retener.

Partimen de Guiraut e de Peironet, Meyer, *Recueil d'anc. text.* p. 97:

Car li huelh son totz temps del cor messatge.

Val. I, 196:

Gli occhi allo core sono li messaggi
De' lor cominciamenti per ventura.

---

[1]) Auch das Wort *discende* ist hier typisch, so auch Guidi Guinicelli, Val. I, 81:

E' par, che da verace piacimento
Lo fino amor discenda.

vgl. das *Partimen* Guirauts und Peironets, *Recueil d'anc. text.* p. 98:

Car per los huelhs amors el cor deissen.

Val. II, 381:

Gli occhi, che son messaggi dello core . . . .

Trucchi, I, 248:

Gli occhi, che dello cor son messaggieri . . . .

Die italienischen Dichter haben an diesem Gegenstande ganz besonderen Geschmack gefunden; vorzüglich beschäftigt sie auch die Frage, ob *Amore* wirklich ein reales Wesen oder nur die menschliche Empfindung selber sei. Mazzeo Ricco, D'Anc. LXXXI, 18, behauptet, *Amore* sei nichts anderes

Se non distretta voglia solamente . . .
C'Amor non prende visibolemente,
Ma par che nasca naturalemente.

Die Empfindung entsteht innerlich im Menschen ohne Einfluss einer wirklichen äusseren Macht, die *Amore* wäre. Und Jacopo Mostacci in einem Fragesonette (Val. II, 208) ist derselben Ansicht, dass Minne nichts an und für sich sei (*non per sè mi pare*). Auf dieses Sonett scheint fast die Antwort jenes dem Pier delle Vigne zugeschriebene zu sein: *Però ch' Amore non si può vedere* (Val. I, 53), welches die Realität *Amore's*, trotz seiner Unsichtbarkeit, vertheidigt. Ein anderes Sonett (Val. I, 310): *Feruto sono isvariatamente*, das, auch nach der vaticanischen Handschrift, von Jacopo da Lentini sein soll, tadelt die Dichter, welche *Amore* als Gott bezeichnen, und die toscanischen Dichter sind gleichfalls eifrig, die Gottheit *Amore's* zu leugnen und die Wirkungen desselben auf natürlichem Wege zu erklären, so Maestro Francesco: *Molti l'Amore apellano dietate.* D'Anc. Son. V; Maestro Torrigiano: *Nè volentier lo dico nè lo taccio* und *Chi non sapesse ben la veritate.* Trucchi, I, 131, f.

Die Theorieen über die Liebe sind für die weitere Entwickelung der italienischen Poesie nicht ohne Bedeutung gewesen; an sie knüpft sich die Reform der Dichtung, welche von Bologna ausging; Guido Guinicelli, der sich im Anfang zu den alten Gemeinplätzen von *vedere* und *piacere* bequemte (in dem Gedicht: *Con gran desio pensando*, Val. I, 81), verfasste dann seine Canzone von *Amore* und *cor gentile*, in welcher ein neuer Ideeenkreis zum Vor-

schein kam. *Amore* und *cor gentile* wurde darauf das Schlagwort seiner Nachfolger, und Dante führte seine Gedanken in einem Sonette aus, während Guido Cavalcanti die Theorie der Liebe zum Gegenstande seiner wissenschaftlichen Canzone: *Donna mi prega* machte.

Wenn sich bei Betrachtung dieser Gemeinplätze allenthalben der Zusammenhang mit den Provenzalen zeigte, so soll damit nicht durchaus geleugnet werden, dass die Italiener zu der Masse conventioneller Ideeen auch ihrerseits neue Beiträge geliefert haben mögen, obgleich die Constatirung im Einzelnen unthunlich ist, weil beiderseits uns die Denkmale nur zum Theile erhalten sind. Gewiss ist dieses, dass bei den Italienern, wie es bei den Nachahmern nicht anders zu erwarten, der Gedankenkreis viel enger wurde; sie nahmen bei weitem nicht alle Elemente des umfangreichen Repertoriums auf, das die Provenzalen verwendeten. Daher zeigt sich hier eine Monotonie, wie sie in solchem Grade doch bei den Troubadours nicht zu finden ist.

Diesem in so enge Grenzen eingeschlossenen Ideeenkreise entspricht die Ausdrucksweise der Dichter, welche sich zum grossen Theile aus conventionellen Phrasen und Formeln zusammensetzt und bei jedem Einzelnen denselben allgemeinen Charakter trägt. Manche Worte und Redensarten haben hier eine eigenthümliche Bedeutung, welche sich speziell in Beziehung auf die in dieser Dichtung dargestellten Verhältnisse entwickelt zu haben scheint. So verwandte man sehr häufig, um die Bedrängniss zu bezeichnen, in welcher sich der Liebende befindet, den Ausdruck *errore* oder *erranza*, z. B. M. W. II, 119:

De gaug li fora plazentiers;
Mas trop mi ten en gran error.

M. G. 1281, 4:

Desiran torn en error
Soven, car tan luenh m'estai.

M. G. 499, 3:

Ans sui per vos en tal error
Cum aicelh, qu'a mal de calor.

D'Anc. XXXV, 1:

Vostra orgogliosa cera
E la fera sembianza
Mi tra' di fin' amanza
E mettemi in errore.

Val. I, 524:

E poco stando un sospiro sì misi
Per te, ch' hai messa l'anima in errore.

D'Anc. XCI, 1:

L'animo è turbato (l. *m'è t.?*)
E 'l core in grande erranza . . .

Dem prov. *mal traire* „Uebles dulden", oder auch *traire martire* (M. W. I, 137) u. dgl. entspricht das *trarre pene,* D'Anc. LXII, 62, *trarre martire,* XXXIII, 34, und Guittone d'Arezzo gebrauchte geradezu *mal trare,* son. 110 und 121.

Von der Dame sagten die Troubadours mit eigenthümlicher Wendung, Werth und Trefflichkeit geleite sie, z. B. M. W. I, 161:

Belha domna, cui jois e jovens guida.

und so D'Anc. XL, 24:

Senno la guida e 'l fin pregio amoroso.

oder in gleichem Sinne *inviare,* XLII, 30:

Vostro gran pregio v' avanza ed invia.

Die Wirkung *Amore's* auf den Liebenden ist ein *affinare* „feiner, edler, trefflicher machen"; die Unterwürfigkeit wird bezeichnet mit dem *servire a talento, a grato* oder *a gradire* oder *a piacimento;* die Annahme der Werbung von Seiten der Dame heisst *ritenere* (D'Anc. XLVI, 52, Val. II, 258) oder *ritenere a servidore* (D'Anc. XXX, 33), wie man prov. sagte *retener a servidor* oder *retener a sos ops,* d. h. „bei sich behalten", wie jemanden, der sich angeboten, und den man in seinen Dienst aufnimmt. Sehr häufig drücken die Troubadours das Verhältniss der Unterwürfigkeit durch das Wort *aclinar* oder *esser aclis* aus:

Qu'ades l'acli e grans merces li ren. M. W. II. 105.
On es cela, vas cui eu sui aclis. Peire Vidal, XLII, 9.

Die italienischen Lyriker gaben dieses *aclinar* durch *inchinare* wieder, wie Friedrich II, Val. I, 54:

Valimento mi date, donna fina,
Chè lo meo core adesso a voi s'inchina.

und transitiv:

Dì, ch' eo tuttora 'nchino sua valenza. Val. II, 210.
. . . . l'amor, che m' inchina. Val. I, 224.
(*amor* im Sinne von *amante*).

D'Anc. LII, 8, heisst es:

Di colei, cui sono al chino,
Di sospir mai no rifino.

das *al chino* also wohl nur ungeschickte Wiedergabe des prov. *acli,* vielleicht auch aus einem *acchino* oder *acclino* entstellt.

In derartigen conventionellen Ausdrucksweisen liegt, wie D'Ancona bemerkte[1]), oft der Grund der Schwierigkeiten, welche das Verständniss der Gedichte uns heute darbietet, und nur ein sorgfältiges vergleichendes Studium derselben kann diese Dunkelheiten beseitigen.

Und so wie ein Repertorium von Gedanken und Ausdrücken gab es auch ein solches von Bildern und Vergleichen. In der conventionellen Poesie dient das Bild nicht mehr seinem eigentlichen Zwecke, die dargestellten Gegenstände anschaulich zu machen, sondern es ist ein äusserlicher Putz, den der eine vom anderen herübernimmt, ein bequemes Füllwerk für die an Gedanken und Empfindungen so armen Strophen. Die Liebe wird natürlich tausendmal mit dem Feuer verglichen, und der Liebhaber verfeinert sich in Minne, wie Gold im Schmelzofen:

Peirol, M. W. II, 5:

Per qu'ieu devenh tota via,
Cum fai l'aurs el fuec, plus fis.

G. Faidit, ib. 104:

aissi for' afinatz
Ves lieis, cum l'aurs s'afina en la fornatz.

Eine anonyme ungedruckte Canzone in A, 103, beginnt:

Così afino ad amarvi
Com' auro a la fornace.

---

[1]) *Rime Antiche Volgari,* I, p. XIV f.

Val. I, 167:

Com' oro in foco affina,
Così mi fa affinare
L'amoroso pensare.

ib. II, 397:

Com' auro, ch' è affinato alla fornace, . . .

ib. I, 458, der Dichter zu *Amore:*

E sì raffinerai com' oro al foco.

Sehr viel wurden Bilder von der See und der Schifffahrt verwendet, wie auch dieses schon bei den Provenzalen geschah. Madonna hat den Liebenden in Noth versetzt, wie das Schiff, das auf dem Meere vom Sturm befallen worden; der Liebhaber verliert aber, wie der gute Seemann, nicht den Muth, sondern harrt aus, auf besseres Wetter wartend. Ist Madonna ihm gnädig, so vergleicht er sich dem, welcher aus der drohenden Gefahr sich an das Land gerettet hat. Bei den italienischen Lyrikern speziell ist sehr häufig die Unruhe des Meeres als Bild für die Aufregung der Leidenschaft gebraucht:

Val. I, 151:

Tempesto più che mare.

Pietro Morovelli, Grion, Pozzo, p. 39:

A ciò non poso,
Tempesto sì come mare.

Lapuccio Belfradelli, ib. p. 44:

Che sono in tempestate
Più fera che di mare.

Val. I, 463:

Amor, poich' a Madonna tormentare-
Mi fai come lo mare,
Quando è di gran tempesta.

ib. 509:

Che non posa (l. *poso?*) giammai se non com' onda.

ib. 172:

Nullo giorno ho di posa
Se non come 'n mar l'onda.

ib. 344:

Che sì come in mar l'onda
Non aggio poso.

Im Allgemeinen trifft man bei diesen Dichtern selten ein Bild, das sich nicht wenigstens einmal noch anderswo wiederfände, sei es bei einem Italiener selbst, sei es bei einem Provenzalen, worin sich zwar durchaus nicht immer die direkte Entlehnung des einen vom anderen zeigt, wohl aber auch hier wieder der typische Charakter der ganzen Dichtweise und das Vorhandensein eines gemeinsamen Vorrathes von poetischen Mitteln, aus dem der Einzelne schöpfte. Peire Raimon von Toulouse sagt (M. W. I, 137), wie die Kerze, sich sèlbst zerstörend, Anderen Licht spende, so singe er, während er Pein empfinde, den Anderen zu Gefallen:

Atressi cum la candela,
Que si meteissa destrui
Per far clardat ad autrui,
Chant, on plus trac greu martire,
Per plazer de l'autra gen.

und so heisst es in dem Gedichte: *Appena pare ch' io saccia cantare,* D'Anc. XLIV, 19, Guittone, Canz. LI, str. 2:

Così come candela, che rischiare,
Prendendo foco dà ad altr' a vedere,
Così divegno da voi adotrinato,
Ch' eo canto e faccio altrui gioia sentire [1]).
E però canto sì amorosamente
A ciò che sia plagente
In bona fede e con pura leanza [2]).

---

[1]) Dieser Vers, an dessen Stelle bei D'Anc. ein hieher aus str. 3 verirrter steht, sowie *E* statt *Ma* zu Anfang des folgenden sind aus der Lesart bei Guittone, die auch sonst sehr stark abweicht.

[2]) Dasselbe Bild von der Kerze auch im *Ritmo Cassinese,* wie Navone, *Riv. di Fil. Rom.* II, 109, anmerkt:

Et arde la candela sebe libera
Et altri mustra bia dellibera.

Peire Vidal, an einer Stelle, XIII, 25, welche Guittone in seinen Briefen (p. 58) übersetzt hat, sagt, er ziehe aus kaltem Schnee helles Feuer, um auszudrücken, dass er durch Ausdauer an's Ziel gelange, und ähnlich heisst es bei ihm, XXXV, 21:

Tenrai m'al us de l'enoios romeu,
Que quier e quier, car de la freida neu
Nais lo cristals, don hom trai for arden:
E per esfortz venson li bon sufren.

Auf diese seltsame naturwissenschaftliche Vorstellung des Zeitalters, dass aus dem Schnee der Krystall entstehe, der dann als Brennglas dient, spielen mehrere italienische Stellen an:

Mazzeo Ricco, D'Anc. LXXXIII, 15:

Ma questo m'assicura,
Che dentro l'agua nasce foco arzente,
E par contra natura.

ib. 43:

Ch' io non mi credo giamai snamorare;
Chè lo cristallo, poich' è ben gelato,
Non pôi aver speranza,
Ch' ello potesse neve ritornare.

Tommaso di Sasso, D'Anc. XXI, 41:

Da poi che cristallo aven la neve,
Squagliare mai non deve — per ragione.

Buonagiunta, Val. I, 520:

[Di] dentro dalla nieve esce lo foco,
E dimorando nella sua gialura,
E vincela lo sole a poco a poco, (?)
Divien cristallo l'aigua, tant' è dura.

Bei Arnaut de Maruelh heisst es (M. W. I, 171), das Klagen thue ihm wohl, auch wenn es keinen Erfolg bei der Dame habe, sowie der Kranke sich durch sein Jammern erleichtert fühle:

Quel malautes, quan se planh,
Si nol val, si se refranh.

und ähnlich, D'Anc. XXXIX, 37:

E piango per usagio,
Come fa lo malato,
Che si sente agravato
E dotta in suo coragio,
Che per lamento li par spesse fiate,
Li passi parte di ria volontate.

Peire de Cols d'Aorlac (Choix, V, 309) vergleicht die Wirkungen der Liebe mit denen der Sonne, die um so mehr erwärmt, je höher sie steht:

Si col solelhs, nobles per gran clardat,
On plus aut es, gieta mais de calor
Els plus bas luecs destrenh mais per s'ardor . . . .

und Guido delle Colonne ermahnt seine Dame, trotz ihrer hohen Stellung, Milde zu üben, wie die hochstehende Sonne am schönsten strahle. Val. I, 195, verbessert bei Nan. Man. I, 75:

Lo Sol sta alto e sì face lumera
Viva, quanto più in alto ha da passare.

Aimeric de Pegulhan, in der Canzone: *Si com l'albres que per sobrecargar,* klagt, seine Dame halte ihm nicht ihr gegebenes Wort, sowie man ein Kind mit Versprechungen beruhige und sie ihm hernach nicht erfülle; derselbe Vergleich findet sich wieder bei einem Italiener, Val. I, 497, freilich auch hier, wie meistentheils, nicht in so genauer Uebereinstimmung, dass das Zusammentreffen nicht ein zufälliges sein könnte. Dagegen ist der Vergleich mit dem Baume, welcher durch Ueberlastung bricht, zu Anfang desselben Gedichtes Aimeric's, unzweifelhaft in einem italienischen Liede nachgeahmt worden (Val. II, 77), wie Diez an dem wörtlichen Zusammentreffen zeigte[1]), und ebenso wies Diez die Entlehnung nach für das Bild vom Schmetterlinge und der Flamme, Val. I, 297, dessen Original in der Canzone des Folquet von Marseille: *Sitot me sui a tart aperceubutz,* steht[2]). Dieses Bild vom Schmetterling findet sich noch oft, aber nirgend so genau mit

[1]) Poesie der Troubadours, p. 278.
[2]) ib. p. 279.

Folquet's Worten übereinstimmend, wie an der von Diez bezeichneten Stelle.

Vergleiche, welche bei den Italienern selbst sich mehrfach wiederholen, sind z. B. der vom Lichtstrahl, der durch das Glas fällt, ohne es zu theilen (Val. I, 315, ib. 366; II, 82), der der Reden und Seufzer des Liebenden mit dem Ballast, den das Schiff in der Noth auswirft, sich zu erleichtern (D'Anc. I, 49 u. XXXIX, 43) [1]), endlich der vom guten Maler, welcher das ganze Bild in treue Uebereinstimmung mit der Natur zu bringen sucht (D'Anc. I, 41; LXXX, 31, und in der Ballade bei Grion, Serventese, p. 43). Solche Zusammenstellung vermag bisweilen dunkele Stellen aufzuklären, und so ist es, wie ich glaube, in folgendem Beispiel. Mazzeo Ricco sagt, D'Anc. LXXIX, 40:

Omo non si poria
Negli occhi compartire,
Che ne vedesse due 'n una figura;
Tanto coralemente
Non mi poriano amare,
Che 'n altra parte gisse lo mio core.

also: wie untrennbar die Sehkraft der beiden Augen, welche nicht jedes ein besonderes, sondern beide zusammen ein Bild des geschauten Gegenstandes ergeben, so seien untrennbar ihre Herzen. Derselbe Vergleich nun liegt ohne Zweifel vor in dem sehr verdorbenen Gedichte, D'Anc. LXV, 13:

Mostriam qui sumiglianza: (wir wollen ein Gleichniss geben.)
Per fermo ben sapete,
Ched un occhio vedere
Non poria per certanza,
Che ciascuno visagio
Da lui avesse veduta:
Così da voi partuta
Non faria'l mi' coragio.

„ihr wisset wohl, dass ein Auge nicht so sehen kann, dass jedes

[1]) Ein ganz ähnlicher Vergleich auch in der von Grion publizirten italienischen Bearbeitung des *Bestiaire d'amour, Propugnatore,* II, 1°, p. 284.

Gesicht von ihm ein Bild empfinge", *visagio* hier für jedes der beiden zum Sehen bestimmten Organe.

Andere Vergleiche hingegen sind in sehr zahlreichen Beispielen vorhanden. Die Anziehungskraft des Magneten, die hier so oft als Bild für die Macht *Amore's* oder der Geliebten dienen muss, ist wohl zu allen Zeiten zu gleichem Zwecke verwendet worden; aber eigenthümlich dieser alten Dichtung ist die Vergleichung des getreu und hoffnungsvoll ausharrenden Liebhabers mit dem wilden Manne, der beim schlechten Wetter lacht und singt in der Hoffnung auf die Wiederkehr des besseren. Der Trost des wilden Mannes beim schlechten Wetter war damals sprichwörtlich, wie denn Amanieu de Sescas in seiner mit Sentenzen vollgestopften Liebesepistel (Choix, V, 20 ff.) sagte:

. . apres la plueia fara bel,
So ditz homs salvatges.[1])

Vom *conort del salvatge* redet Sordel, M. G. 1273, 3, und Raimon Jordan, M. G. 786, 4:

E grazirai bes e mals eissamen,
Qu'aissi farai lo conort del salvatge.

Ausführlicher Raimbaut del Beljoc, Choix, V, 400:

En Peire, m'er lo conortz del salvatge,
Que chant' al temps, en que plorar deuria,
E plor' a cel, que noill fai(ll) nul dampnatge,
Ans per son grat per tot temps estaria.

so D'Anc. III, 23:

Sì com' omo salvagio
Faragio, com' è detto ch' ello face:
Per lo reo tempo ride,
Sperando, che poi pera
La laida ara, che vide . . .

und ähnlich noch sehr oft[2]).

---

[1]) Diese Stelle gehört übrigens einer späteren Zeit an, da die Epistel zwischen 1285 und 1291 geschrieben worden, als Jacob von Aragonien König von Sicilien war.

[2]) Val. I, 137; II, 160; ib. 270; Trucchi, I, 64; Allacci, 201 (Cecco Angiolieri), Cod. A, 521. Dieser wilde Mann erscheint dann in komischer

Speziell dem Geiste jener Zeit entspricht auch das Bild vom Assassinen, der für den Alten vom Berge blindlings in den Tod geht, als Ausdruck für die treue Ergebenheit des Liebenden[1]). Bernart de Ventadorn verglich den Kuss, welchen er von seiner Dame empfangen, mit Peleus' Lanze, deren Wunden nur dann heilten, wenn sie nochmals die verletzte Stelle berührte, M. W. I, 17:

Atressi m'es per semblansa,
Cum fo de Peleus la lansa,
Que de son colp no podi' om guerir,
Si per eis loc no s'en fezes ferir.

und so Nan. Man. I, 358:

Ch' a Peleus la posso assomigliare;
Feruto di sua lanza
Non guerria mai, se altr' ore
Con ella il loco non si riferisse.

wo sich also, wie schon Nannucci bemerkte, wieder theilweis wörtliche Uebereinstimmung zeigt. Aber das Bild von Peleus' Lanze kommt auch sonst mehrfach vor[2]), und so steckt es gewiss in einer verdorbenen Stelle, Guittone, Canz. LI, 4:

Ch' uomo di pregio non poria guarire
Quell' uom, che di sua lancia l' ha piagato,
S' ello non fina poi di riferire.

Das Richtige weiss ich nicht herzustellen; aber ungefähr muss es das Folgende sein:

Como Peleo non poria guarire
Quell' uom, che di sua lancia ave piagato,
S' ello non torna poi a riferire.

Zahlreich sind die Vergleiche, die aus der classischen Tradition des Mittelalters oder aus den Erzählungen der französischen

---

Weise bei Bojardo persönlich und kämpft dort mit Brandimarte (Orl. Inn. l. I, c. 23, str. 6).

[1]) A. de Pegulhan, M. G. 1169, 4; Val. II, 78; diese Stellen führte Diez an, Poesie der Tr. 279. Andere sind, D'Anc. XXIII, 23; XCVII, 41; Val. I, 194.

[2]) Val. II, 101; Cod. A, 596.

Ritterromane stammen oder endlich aus der heiligen Schrift, alles in buntem Gemische durcheinander, nach der mittelalterlichen Weise. Als Muster der Schönheit erscheint typisch der biblische Absalon, Salomo als das der Weisheit, Simson als das der Stärke, und als das der Freigebigkeit Alexander; das Ideal des tapferen Ritters ist Lancelot oder auch andere Helden der Tafelrunde. Die Bilder für glühende Liebe sind Paris und Helena, Pyramus und Thisbe, am häufigsten aber, wie schon bei den Troubadours, Tristan und Isolde. Dante da Majano verglich seine Dame auch mit Blanchefleur, Val. II, 457:

Nulla bellezza in voi è mancata,
Isotta ne passate e Blanziflore.

wo auch die Form des Namens noch die Spuren der französischen Herkunft an sich trägt, und so scheint in der Stelle, D'Anc. XXIX, 46:

Altresì finemente
Com Narcisi per sua spera vedere,
Così s' innamorao,
Quando là si sguardao.

und zu Anfang des ungedruckten Sonetts von Chiaro Davanzati, A, 558:

Come Narcissi in sua spera mirando.

die Form *Narcisi* eher provenzalisch als italienisch, wie Bern. de Ventadorn (M. W. I, 32) sang:

Qu' aissim perdei, cum perdet se
Lo bels Narcezis en la fon.

Am meisten aber beliebt und charakteristisch für den Geschmack des Zeitalters sind die Thierbilder, geschöpft aus den fabelhaften Erzählungen von den Gewohnheiten und Eigenschaften der Thiere, die man in den weitverbreiteten und wegen ihrer Wunderberichte viel gelesenen Bestiarien fand. Die Thierbücher selbst gaben häufig allegorisch moralische oder religiöse Deutungen ihrer Erzählungen, und die Lyrik übertrug dieselben, oft seltsam und grotesk genug, auf die Verhältnisse der Minne. Der Liebende lebt im Feuer, ohne zu verbrennen, wie der Salamander:

Peire de Cols d'Aorlac, Choix, V, 310:

Quel fuecx, que m'art, es d'un' aital natura,
Que mais lo vuelh, on plus lo sen arden,
Tot enaissi cos banha doussamen
Salamandra en fuec et en ardura
En tra son noirimen.

D'Anc. I, 27:

La salamandra audivi
Ca nello foco vivi — stando sana:
Così fo per long' uso,
Vivo in foco amoroso [1]).

Die Dame tödtet mit dem Blicke, wie der Basilisk, oder, wie der Basilisk im Spiegel sich selbst sehend stirbt, so der Liebhaber, wenn er die Dame anschaut [2]). Der Dichter gleicht dem Schwane, der singt, bevor er stirbt:

Peirol, M. W. II, 1:

Atressi col signes fai,
Quan dei murir, chan,
Quar sai, que plus gen murrai
Et ab menhs d'afan.

D'Anc. LXXVIII, 42:

Ma vadomi allegrando,
Sì come fa lo cecer, quando more,
Che la sua vita termina in cantando [3]).

Wie der Vogel Phönix möchte er sterben und sich erneuern, um dann vielleicht der Dame besser zu gefallen:

Richart de Barbezieu, Canz. *Atressi cum l'olifans:*

E s'ieu pogues contrafar
Fenix, don non es mas us,
Que s'art e pois resortz sus,
Eu m'arsera, car sui tant malanans, . . .

[1]) s. noch Val. I, 70; 76; 136; Trucchi, I, 94.

[2]) Rostanh Berenguier in P. Meyer, *Derniers Troubadours*, § X, 3, Aim. de Pegulhan in der Canz. *Si com l'albres*; Val. I, 203; 290; 299; Trucchi, I, 101.

[3]) auch Rostanh Berenguier an derselben Stelle, Aimeric de Belenoi, M. G. 905, 2; D'Anc. XCVIII, 7; Val. I, 290.

D'Anc. XCVI, 59:

Ca s'io potesse a simile natura
Fenice contrafare,
Volentier lo faria
Per sodisfar, s'ofesa ò fatta alcuna[1]).

Wie die Tiegerin, der man ihre Jungen geraubt, den Schmerz vergisst, wenn sie sich im Spiegel erblickt, so er, wenn er die Geliebte anschaut:

Richart de Barbezieu, M. G. 1418, 4 (Choix, III, 458):

Si cum la tigra el mirador,
Que per remirar son cors gen
Oblida s'ira e son turmen,
Aissi, quan vei lieis, cui azor,
Oblit mos mals, e ma dolors es mendre.

Stefano di Pronto in der sicil. Canzone bei Barbieri:

Quandu eu la guardu, sintiria dulzuri,
Ki fa la tigra in illu miraturi[2]),
Ki si vidi livari
Multu crudilimenti
Sua nuritura[3]), ki illa à nutricatu,
E sì bono li pari
Mirarsi dulcimenti

---

[1]) s. D'Anc. XXXIX, 57 (wo *Fenè* Nominativbildung); XCVIII, 39; Val. I, 137; 290; 297; II, 24; 210; 510; Trucchi, I, 167; Grion, Pozzo, 37; Guittone, Canz. II, 1. Giovanni dall' Orto, Val. II, 100, hat auch den Schwanengesang auf den Phönix übertragen:

L'uccel Fenis, quando vene al morire,
Dice la gente, che fa dolce canto.

so auch in dem Sonette, das als von Cecco d'Ascoli bei Trucchi, I, 269.

[2]) Barbieri: *Ki fu.* Das *in illu miraturi* = tosc. *innello miratore,* also genau das prov. *el mirador*; Grion, Serventese, 40, that demnach nicht wohl zu ändern. Man bemerke zugleich, dass dieses wohl das einzige Beispiel bei den Alten dafür, dass die Periode von einer Strophe der Canzone in die andere übergeht.

[3]) Barbieri: *meritura;* Grion setzte *criatura;* aber *nuritura* ändert weniger stark und ist wohl denkbar im Sinne von „Junges", prov. *noiredura; norire* gab es auch altital.; sicil. noch heut' *nurrizza, nurrimi.*

Dintru unu speclu, chi li esti amustratu,
Ki l'ublia siguiri[1]). (l. *K' ill' ublia?*)

Der Panther, der durch seinen süssen Duft die anderen Thiere anlockt[2]), der Hirsch, der, müde gehetzt, gegen die Jäger umkehrt um zu sterben[3]), das Junge des Löwen, das todt zur Welt kommt, und das der Alte durch sein Gebrüll zum Leben erweckt[4]), der Elephant, der nicht aufstehen kann, wenn er gefallen[5]), der Löwe, der mit dem Besiegten Grossmuth übt[6]), und noch manche andere dieser wunderbaren Nachrichten der Thierbücher dienten zu dem nämlichen Zwecke, und man ward nicht müde, sie zu wiederholen.

Alle diese Bilder und Vergleiche zusammen bilden eine grosse Masse conventioneller Elemente, welche in Italien weit üppiger gewuchert hat als in der Provence selbst; wenigstens in der uns erhaltenen Literatur ist stets die Zahl der italienischen Beispiele eine grosse, während man provenzalisch deren kaum eines oder zwei auftreiben kann, und zuweilen gar keines. Es ist auch nicht nöthig, dass hier überall im Einzelnen ein Muster in der provenzalischen Lyrik vorhanden gewesen sei; man konnte auch unmittelbar aus denselben Quellen der Thierbücher und Romane schöpfen, aus denen die Troubadours diesen Aufputz ihrer Lieder entnommen. Es war eben eine besondere Geschmacksrichtung, die von den Vorbildern herübergekommen nunmehr gar sehr übertrieben wurde. Dennoch sind viele Gedichte gänzlich frei von

---

[1]) Andere Stellen, wo dasselbe Bild, Choix, V, 64; D'Anc. XCVI, 21; Val. II, 447; Trucchi, I, 146.

[2]) *Eissamen cum la pantera,* anonymes Gedicht, Chrest. 224; D'Anc. XXIII, 16, Val. I, 70; 129; 137; D'Anc. XCVIII, 31.

[3]) Rich. de Barbezieu: *Atressi cum l'olifans,* str. 5; Val. I, 203; II, 25; 76; 108; Nan. Man. I, 298; Brunetto Latini bei Trucchi, I, 168; Tommaso da Faenza bei Zambrini, Op. volg. 385; auch Guido Guinicelli, Val. I, 78, wo aber statt *cervo — uomo* gedruckt steht, das Richtige s. *Otto Canzoni di G. Guinicelli,* Ferrara, Taddei, 1876, p. 18.

[4]) Rich. de Barbezieu: *Atressi cum lo leos,* und Val. II, 77.

[5]) Rich. de Barbezieu: *Atressi cum l'olifans;* D'Anc. XCVIII, 47.

[6]) Bertran de Born gebraucht das Bild in Bezug auf Richard Löwenherz, M. W. I, 315; vgl. Peire Cardenal, M. G. 1254, 2; D'Anc. VIII, 32.

diesen Dingen geblieben; anderswo aber lässt sich wieder die Neigung zu denselben bei dem nämlichen Dichter durch mehrere Lieder hindurch verfolgen, so bei Stefano di Pronto durch alle drei Gedichte, welche seinen Namen tragen, die sicilianische Canzone bei Barbieri, die bei Val. I, 202: *Assai mi piaceria,* und die bei D'Anc. XXXIX: *Assai cretti celare.* Dieses macht zugleich die Zusammengehörigkeit aller drei wahrscheinlich, und man wird der vaticanischen Handschrift Recht geben müssen, welche eben das letzte dem Stefano beilegt, während es bei Serassi und Valeriani als von Pier delle Vigne steht.

Aber auch schon bei den Provenzalen selber ist ein solcher Unterschied zwischen den Dichtern in Bezug auf die Vorliebe für diese typischen Bilder vorhanden; denn, wenn auch gar manche sie vereinzelt anwendeten, wie Peirol das vom Schwan und Folquet de Marselha das vom Schmetterling, so zeigt sich doch nur bei wenigen eine absichtlich gehäufte Wiederholung derselben. Zu den letzteren gehört vor allen Richart de Barbezieu, von dem die provenzalische Lebensnachricht[1]) ausdrücklich bemerkt, *qu' el se deleitava fort de dire en sas chansos similitudines de bestias e d'auzels e del solelh e de las estelas per dire plus novellas razos c'autre non agues ditas ni trobadas.* Man sah ihn also als den Erfinder oder wenigstens Ausbilder dieser Manier an, und dass er allgemein in diesem Rufe stand, zeigt sich auch darin, dass ihm die Handschriften öfters Gedichte Anderer beilegen, weil sie mit einem Vergleiche beginnen[2]). Er begnügte sich nicht damit, ein solches Bild hier und da anzubringen. In der Canzone: *Atressi cum l'olifans,* enthält jede einzelne Strophe einen besonderen Vergleich, die 1. den vom Elephanten, die 2. vom Bären, die 3. von Daedalus (oder, nach Barbieri und Galvani: Simon Magus), die 4. vom Phönix, die 5. vom Hirsch und den Jägern. Und gerade von diesem Dichter und der Entstehung dieser Canzone erzählen die *Cento Novelle Antiche* (nr 61) eine oft wiederholte Geschichte

---

[1]) Mahn, Biographieen der Troub. nr 23.

[2]) s. das Troubadourverzeichniss in Bartsch's Grundr. zur Gesch. der prov. Lit. nr 337, 1; 355, 5; 366, 2.

und geben das Gedicht selbst in seiner ganzen Ausdehnung wieder. Richart war also ganz besonders wohl bekannt in Italien, und man wird nicht fehl gehen, wenn man jener seiner Canzone einen bedeutenden Einfluss auf die Bildung einer solchen Geschmacksrichtung in der ältesten italienischen Lyrik zuschreibt. Ausser bei Richart ist unter den Troubadours selbst diese Neigung, wenn auch in schwächerem Grade, wohl sichtbar bei Aimeric de Pegulhan, namentlich in der Canzone: *Si cum l'albres que per sobrecargar,* und dieser Dichter lebte lange in Italien, und sein Gedicht war dort eines der bekanntesten; denn Dante citirt es im Buche *de vulg. el.* (II, 6), und der Anfang desselben ward, wie oben bemerkt, von einem Italiener fast wörtlich nachgeahmt. Reich an mannichfaltigen Vergleichen ist auch des Venetianers Bartolommeo Zorgi Lied: *Aissi col fuecs consuma totas res* (Chrest. 269), und sehr eigenthümlich in dieser Beziehung desselben Dichters lange Canzone: *Atressi com lo gamel* (M. G. 308), wo die zoologischen Bilder sich mischen mit solchen der heil. Geschichte und der Ritterromane: das treue Cameel, die Schlange, die den nackten Menschen flieht, und daneben Gott und Abel, Tristan und Isolde, Sara und Abraham, u. s. w.[1])

Italienische Gedichte mit solcher wunderlichen Häufung von conventionellen Vergleichen sind vorzüglich das von Inghilfredi Siciliano: *Audite forte cosa, che m' avvene,* Val. I, 136; das von Stefano di Pronto: *Assai mi piaceria,* ib. 202; und das: *Lontan vi son, ma presso v' è lo core,* Val. II, 76, welches nach der palatinischen Handschrift (p. 104) von Amorozzo da Firenze, nach der vaticanischen (171) von Carnino Ghiberti. Chiaro Davanzati dichtete einen Cyclus von Sonetten, deren jedes einen derartigen Vergleich enthält; sie sind, ausser dem einen von der Tiegerin (bei Trucchi, I, 146), sämmtlich noch ungedruckt, im Cod. Vat. 3793, nr 556—563, dazu gehörig offenbar auch nr 354 vom Hirsche und 575 vom Drachen, vielleicht auch 596 von Peleus' Lanze.

---

[1]) Theilweise erinnert dieses Gedicht an das des Peire Vidal (XIV): *Bem pac d'ivern e d'estiu,* wo am Schlusse jeder Strophe eine Anspielung auf die heil. Geschichte.

In der Canzone bei D'Anc. XCVIII:

Dogliosamente e con gran malenanza.

sind die zahlreichen Thierbilder zu einem anderen als dem gewöhnlichen Zwecke verwendet. Es klagt hier jemand darüber, aus dem Glück in das Elend herabgestürzt zu sein. Auf dieses Lied hat ein anderer Dichter, Arrigo Baldonasco (Val. II, 67), in sehr bitterer Weise, auf die Reime, geantwortet, das Unglück, das jener bejammerte, als die gerechte Vergeltung für dasjenige darstellend, welches er selbst ehedem Anderen bereitet. Er wiederholt dabei spottend theilweise die Thierbilder, die jener gebraucht hatte. Der Verfasser des ersten Gedichtes sagte, wenn der gefallene Elephant sich nicht aufrichten könne, so sei er nicht zu tadeln, und der des zweiten erwidert, wohl sei er zu tadeln, wenn er durch eigene Schuld gefallen:

Se 'l leofante cade, ogni uom lo 'ntenda,
Per [la] sua falla, ben si de' biasmare.

Jener spielte auf den lockenden Geruch des Panthers an:

Chè la pantera à 'n sè tale natura,
Ch' ala sua lena tragon gli animali.

und dieser macht sich über seinen Vergleich lustig:

Paretemi di gente da ventura,
A trovar sempro delle bestie eguali.

Die beiden Gedichte beziehen sich jedenfalls auf eine politische Umwälzung, welche den Verfasser des ersten einer Machtstellung beraubt hatte. Das beweist die 4. Strophe:

Faccia 'n tal guisa[1]), che naturalmente
Vadan le doglie[2]), ch' ò non per ragione[3]),
Cà non è gioco d' essere servente
A chi è meno di sua condizione.

---

[1]) es ist die Rede von der Fortuna.

[2]) „dass die Schmerzen ihren natürlichen Gang nehmen, nicht mich treffen, sondern die, welchen sie zukommen."

[3]) so Val.; D'Anc. *ch' ònde per r.*

und die Antwort:

Sacciate, che le doglie certamente
Hanno stagion[1]); chè per lunga stagione
Mantenete li mal comunalmente.
E fate star fuor delle sue magione
A molti, ch' eran buon, de' comunali
Di Toscana e della fede pura.

Und, da hier Toscana erwähnt wird, und gleich zu Anfang der Reim *fermessa* (*fermezza*): *essa* vorkommt, so muss Arrigo Baldonasco ein Lucchese oder Pisaner gewesen sein, und daher ist denn auch die Attribution des ersten Gedichtes an einen Fredi da Lucca gewiss als richtig anzunehmen, wie sie in der palat. Hs. (p. 104) geschieht, während in der vaticanischen das Lied anonym ist[2]).

Das Aeusserste in der Aufspeicherung solcher Gemeinplätze hat der Verfasser des *Mare Amoroso* geleistet, einer Liebesepistel in *versi sciolti*, die von Grion veröffentlicht worden[3]). Trucchi und Grion haben dieselbe etwas voreilig dem Brunetto Latini zugeschrieben, weil sie sich in derselben Handschrift mit Werken dieses Dichters befindet; dass in Brunetto's Canzone gleichfalls mehrere der conventionellen Vergleiche vorkommen, beweist nichts, da diese Manier ja damals allgemein war. Andere hielten Boccaccio für den Verfasser[4]), was wohl ebenso wenig richtig ist. Jedenfalls wäre man, nach der Form des Gedichtes, eher geneigt, es in das 14. Jahrhundert zu setzen. Grion machte auf die Verwandtschaft mit dem *Bestiaire d'amour* des Richard de Fournival auf-

---

[1]) l. *ragion?*

[2]) Zu den Versen D'Anc. XCVIII, 14:

Sì falsamente m' ingannò lo sguardo,
Sì come lo leone lo lepardo,
C' a tradimento li levao lo manto.

vgl. Guillem Uc d'Albi, Choix, V, 199:

Atressi col laupartz aucire
Sap en la forest lo leo . . . .

[3]) *Propugnatore*, I, p. 593, ff.

[4]) s. *Rime e Prose del Buon Secolo*, Lucca, 1852, p. XVIII.

merksam; aber eine unmittelbare Nachahmung desselben ist das italienische Gedicht nicht; die Sammlung der Gemeinplätze ist hier eine viel mannichfaltigere; der Autor hatte offenbar die alten Lyriker fleissig gelesen und sich nun daran ergötzt, alles Mögliche, was er bei ihnen vorfand, in langer Kette aneinanderzureihen.

Die bei weitem grösste Zahl der Gedichte, welche von der sicilianischen Schule herrühren, sind, in ewiger, einförmiger Wiederholung, Gnadenrufe an Madonna und *Amore,* Klagen über die Härte der Dame, Flehen, endlich sich erbitten zu lassen; seltener schon wird die Freude über erhaltene Gunst besungen. Einige provenzalische Gattungen, welche nach dem besonderen in ihnen behandelten Gegenstand einen bestimmten Charakter und danach besondere Namen erhalten hatten, sind hier in wenigen Beispielen vertreten, so der *Comjat* oder die Dienstaufsage, der Gegensatz zum Gnadeflehen der meisten Gedichte, und der *Planh,* das Trauerlied um den Tod der Geliebten oder eines Freundes. Im *Comiato* betheuert der Dichter, dass er die Dame treu geliebt und niemals gegen sie gefehlt habe; sie schien die Trefflichste zu sein; aber sie war falsch; daher hat er sich von ihr gewendet und nun eine andere Dame gefunden, die ihn besser belohnt. Zu dieser Gattung gehörte die Canzone, welche Iacopo Mostacci aus dem Provenzalischen entlehnte. Derart sind ferner die Gedichte D'Anc. LXXXII, und C. In dem ersteren, welches von Mazzeo Ricco, erinnert ein Vers (19):

S'eo tardi mi so' addato.

an den Anfang von Folquet's de Marselha nahe verwandtem Liede: *Sitot me sui a tart aperceubutz,* welches dem italienischen Dichter wohl vorschweben mochte; denn, wie in der ersten Strophe Folquet's findet sich auch in der Canzone Mazzeo's ein Bild vom schlechten Schuldner und eines vom Spieler, wennschon das letztere mit verschiedener Wendung.

Ein Beispiel des *Pianto* ist das Gedicht von Giacomino Pugliese: *Morte, perchè m'ài fatta sì gran guerra,* D'Anc. LV; es sind die trivialen Wehklagen über die Grausamkeit des Todes, der ihm in der Dame alle Freuden und alles Glück geraubt hat. Origineller ist das Trauerlied des Pier delle Vigne: *Amando con*

fin core e con speranza, Val. I, 49, und sogar von einer gewissen Wärme des Affektes und gewandterer Form das des Florentiners Pacino Angiolieri: *Qual' è, che per amor s'allegri o canti* (Trucchi, I, 116; Nan. Man. I, 221). Zwei anonyme Gedichte dieser Art in der Sammlung D'Ancona's (LXXIV und LXXV) sind im Munde einer Frau auf den Tod eines Mannes und einander so ähnlich, dass man vermuthen muss, sie seien von demselben Verfasser und bei derselben Gelegenheit gedichtet[1]).

Mit demselben Rechte wie die beiden genannten kann man auch als besondere Gattung die Scheide- und Sehnsuchtslieder auf den Abschied von der Dame und das Weilen in der Ferne von ihr betrachten, obgleich ein besonderer Name für sie aus der provenzalischen Literatur nicht bekannt ist; nach der grossen Zahl der erhaltenen Gedichte scheint diese Gattung in Italien einen reichlicheren Anbau gefunden zu haben als in der Provence. Dies kann wohl seinen Grund in den besonderen Verhältnissen der Dichter, ihren Fahrten und Reisen, haben, und man könnte

---

[1]) Theilweise stimmen sogar die Worte, wie

LXXIV, 40: Ch' era servente di buoni a tutt' ore.
LXXV, 32: . . . . . piano
Ali boni ad ogne mano
E tuttor serventese.

Daher kann man den Text des einen aus dem andern verbessern; im ersten heisst es:

Morte, in te nulla mercede
Nè pietà si può trovare
Nè umiltà, sanza fede,
Non val c'om ti possa fare,
Che non aucide a tua 'ntenza
Qual vuoi . . . .

„nichts nützt es, was man auch thun mag, dass du nicht nach deinem Belieben tödtest, wen du willst" — also ist zu lesen im zweiten Gedichte, LXXV, 3:

Se non ti val preghera
Nè merzede chiamare,
C' om ti faccia, sì se'dura, (D'Anc. *Conti faccia.*)
Che d' auzider non ài cura,
Quale t' è in talento.

hier eher als anderswo Bezüge auf ihr Leben suchen und für dasselbe Schlüsse aus dem Inhalte der Lieder ziehen wollen. Das erste Gedicht dieser Art, dem wir in der Sammlung D'Ancona's begegnen, ist das von Iacopo da Lentini (IX): *Troppo son dimorato,* und Borgognoni (l. c. p. 55) folgerte in der That aus ihm eine lange Abwesenheit Iacopo's, vielleicht in einer *vicaria* oder *podesteria* für den Kaiser. Aber gerade dieses Gedicht ist, wie oben gezeigt worden, eine Anlehnung an eine Canzone Perdigon's, und, wenn es nun freilich möglich ist, dass Iacopo über seine eigenen Erlebnisse mit Benutzung eines fremden Vorbildes dichtete, so konnte er doch auch nachahmen nur eben um nachzuahmen. Das Gedicht XIX ist *al Regno* gesendet, ein Zug, der zweifellos auf reale Verhältnisse deutet; freilich wird unsere Kenntniss dadurch nicht sehr bereichert. Interessanter wäre die Canzone Rugerone's von Palermo: *Oi lasso, non pensai* (D'Anc. XLIX), wenn sich nicht etwa einmal auch von dieser herausstellt, dass sie ein provenzalisches Original hat. Der Dichter spricht hier von dem sehnsüchtigen Schmerze, den er, während seiner Reise, auf dem Schiffe empfunden, und am Schlusse sendet er sein Lied an die Blume Syriens, *alla fior di Soria.* Borgognoni meinte allerdings, *Soria* sei hier für die Bezeichnung der Landschaft von *Sora* in Unteritalien zu halten; denn es sei nicht denkbar, dass der Dichter sich in eine Sarazenin verliebt und ihr sicilianische Gedichte in's Morgenland gesendet habe; diese Einwände jedoch schwinden, wenn man nur an die wunderbare Geschichte Jaufre Rudel's denkt; die Gräfin von Tripolis war doch auch keine Sarazenin, und Rugerone konnte einen Kreuzzug mitgemacht und die Liebe zur Blume Syriens mit nach Hause gebracht haben. Viele andere Gedichte, wie das König Enzo's, D'Anc. LXXXIV, oder das des Buonagiunta, Val. I, 504, zeigen wie gewöhnlich die triviale Wiederholung typischer Ideeen und Formeln. Mazzeo Ricco verfasste ein Gespräch zwischen Messere und Madonna, die sich aus der Ferne gegenseitig ihre lieberfüllten Herzen senden (D'Anc. LXXIX).

Der Ausdruck der Sehnsucht pflegt in eine Rückerinnerung an die letzte Freude vor dem Scheiden überzugehen, an die letzte Zusammenkunft mit der Dame, an ihre Rührung, die Worte, die

sie damals gesprochen; es ist eine sehr natürliche Wendung, welche sich bei vielen Dichtern auch anderer Zeiten findet, und die Aehnlichkeiten, die man hier wahrnimmt, wird man für ganz zufällig entstandene halten dürfen. Gaucelm Faidit sagte sehr schön (Chrest. 139):

Qu' anc nom poc plus dir,
Quan venc al partir,
Mas sa caralh vi cobrir,
Em dis sospiran:
A deu vos coman.

und Bernart de Ventadorn, M. W. I, 35:

Mantas vetz m'es pueis membrat
L'amor, quem fetz al comjat,
Qu'iel vi cobrir sa faisso,
Qu'anc nom poc dire razo.

oder M. W. I, 47:

Que non es jorns, qu'ieu no sospir
Per un dous semblan, quel vi far,
Quan me dis: „Ont anaria,
Que fara la vostr' amia?
Amics, cum la voletz laissar?"

So sagt die Dame, D'Anc. LX, 13:

Messer, se venite a gire,
Non facciate addimoranza;
Chè non è bona usanza
Lasciar l'amore e partire.

und LXII, 48:

Diciavatemi sospirando:
Se vai, meo Sire, e fai [a]dimoranza
Ve', ch' io m'arendo e faccio altra vita.

LXIX, 13:

Se vai, amor, e me lasci in tormento,
Io n'averò pensiero e cordoglienza . . . .

Die zuletzt angeführten drei italienischen Gedichte gehören zu den selbständigeren der Schule; sie gefallen sich in einer breiteren Ausmalung der letzten Zusammenkunft mit ihren einzelnen

Umständen, und hierbei kommen gewisse der Realität entnommene Züge zum Vorschein, die man sonst in dieser Dichtung nicht gewohnt ist. Da ist von Herzen und Küssen die Rede, und Giacomino Pugliese erinnert daran, wie die Geliebte aus dem Fenster ihres Palastes in seine Arme herabgestiegen ist (LXII, 34):

Membrando, ch' êi te, bella, alo mio brazo,
Quando scendesti a me in diporto
Per la finestra delo palazo.

Der Ton ist hier ein leichterer und volksthümlicherer, und so ist es auch in einem anderen Gedichte, in welchem die Abschiedsscene der Liebenden selbst sich in der Form der Tenzone darstellt. Es trägt in der vaticanischen Handschrift den Namen *Re Federigo,* beginnend: *Dolze meo drudo, e vattene,* D'Anc. XLVIII[1]). Grion[2]) glaubte, es Friedrichs II Sohne, König Friedrich von Antiochien, zuschreiben zu müssen und nicht dem Kaiser, wohl deshalb, weil der Verfasser *Re* betitelt ist; aber in der palatinischen Handschrift wird Friedrich II selbst *Re Federigo* genannt in der Ueberschrift zweier Canzonen, von denen wenigstens die erste ihm allgemein zuerkannt ist. In jenem Abschiedsgespräche bei D'Ancona sagt der Liebhaber, er scheide nicht aus freien Stücken, sondern auf Geheiss seines Herrn:

Chè mi convene ubidire
Quelli che m'à in potestate.

Hierzu nun bildet das Gegenstück eine Canzone bei Valeriani, I, 64, welche demselben Friedrich II beigelegt wird (nach der palat. Hs.), und in der That machen die Gedichte den Eindruck, als ob sie beide als zu einander gehörig abgefasst seien. Die

---

[1]) Bilancioni hat (*Propugnatore,* VIII, 2°, p. 284 ff.) die Form in Ottonarien hergestellt, wie sie fast tadellos in der Hs. stand, und auch einiges an der Lesart verbessert; v. 23 war jedoch *per null' altr' ad amare* zu setzen, wie Grion gethan (*per . . ad,* wie altfz. *por . . . à,* span. *para*) und v. 34 war das *sanza tenore* der Hs. nicht in *sanza temore* zu ändern; *senza tenore* heisst „ohne Aufenthalt, Säumen", wie D'Anc. XXIV, 97; LXXVII, 39; vgl. Mussafia, Zur Katharinenlegende, Wien, 1874, Glossar, s. v. *tenore.*

[2]) Böhmers Romanische Studien, I, p. 110.

Trennung, welche auf Geheiss des Herrn dort erst stattfinden sollte, ist hier vollzogen, und der Dichter klagt in der Ferne. Der Anfang ist bei Val. entstellt, und von Salvini missverstanden; aber Trissino gab in seiner Poetik[1]) die ersten zehn Verse in correcterer Lesart, und danach ist die erste Strophe folgendermassen herzustellen:

Per la fera membranza
Dello mio gran disio
Malamente fallio,
Che mi fece partire (l. *Chi mi f.?*)
E dipartire — la gran gioi ch' i' avea.
Ma senza dubitanza
Lo mio Signor sentio,
Allor che mi partio,
Del mio pregio gradire,
Che fallire — non vuole e non porria.
E non comportaria,
La mia pena sapesse,
Che tanto mi stringesse,
Quanto temesse — della vita mia.
Perchè si converria,
Che tal gioia si desse,
Che s' altri l' aprendesse, (Val. *la prendesse*)
Dir non potesse — che li fosse ria.

Freilich, wenn man diese Klagen als aus einem wirklichen Erlebniss entsprungen auffassen will, so könnten die beiden Lieder nicht vom Kaiser sein; denn wer wäre da jener Gebieter, dem er zu gehorchen hätte? Doch reicht dieser Grund allein nicht aus, sie ihm abzusprechen, da das Ganze sehr wohl als eine Fiction angesehen werden kann; Friedrich mochte hier einem bekannten Typus nachsingen, so gut wie er ja in den andern ihm zugeschriebenen Liedern der modischen Weise folgte und nicht seine persönlichen Empfindungen ausdrückte. Diese Gestalt des Gebieters, welcher die Trennung der Liebenden veranlasst, erscheint nämlich

[1]) Trissino, *Opere*, II, 65.

auch noch in anderen Gedichten. In der letzten Strophe der Canzone D'Anc. XLIV, heisst es[1]):

La disianza non si può astutare
Sanza di quel chend' ave lo podere
Di ritenere e di darmi comiato,
Come la cosa si possa compiere.
Dunque meglio conven mercè chiamare,
Che ci provegia e no lasci perire
Lo suo servente di gioi prolungato;
C' a fino Amor faria a dispiacere;
Ma io son certo, ch' egli è benvogliente,
C' Amor gioi li consente,
Ed è gioioso e di gioi concrianza[2]).
(er ist Entstehung, Quelle von Freude).

und in dem anonymen Gedichte, D'Anc. LXIX, 19:

Lo mio gire, amorosa, ben sacciate, (D'Anc. *amoroso*)
Mi fu contra volere in tutte guise; (D'Anc. *fa contra*)
A voi ritornar gran disiro ajo,
Ma [a]lo meo sire, che m' à in potestate,
A lo 'ncominciamento l' impromise
Di ritornare a Lentino di majo.

In dieser letzten Stelle macht die präcise Orts- und Zeitangabe den persönlichen Bezug gewiss, und zugleich kann kaum Zweifel sein,

---

[1]) verbessert nach der Lesart desselben Gedichtes, Guittone, Canz. LI.

[2]) Gewisse Aehnlichkeit mit dieser Stelle hat die des Gaucelm Faidit, M. G. 486, 4, wo der Dichter vom Grafen Gottfried sagt, dass er ihn bei sich zurückhalte, aber schwerlich ihm die Heimkehr zur Geliebten versagen würde, wenn er sie wünsche:

E si no fos mossenhel coms Jaufres,
Quim reten sa en son cortes pais,
Ja per honor ni per be, quem vengues,
Non estera qu'ieu ades no la vis;
Vas autra part mon fin cor no merceia;
El coms sap be, que non pot ren saber
De fin' amor, qui amador guerreia,
Ni drutz non deu ad amic dan tener,
Per qu'ieu no cre, qu' el m'auzes retener.

dass das Gedicht von Iacopo da Lentini herrührt, der es liebte, seine Vaterstadt in seinen Versen zu nennen.

Die Form des Gesprächs, welche in diesen Scheideliedern zur Darstellung der letzten Zusammenkunft diente, ward auch sonst mehrfach im Minnegedichte verwendet. Bekannte provenzalische Beispiele sind der Dialog des Albert de Sestaro: *Domna, a vos me coman*, und der des Raimbaut de Vaqueiras mit der Genueserin. Es sind dieses wirkliche Tenzonen, oder, wie man sie italienisch nannte, *Contrasti;* der Liebhaber drängt die Dame, um von ihr Erfüllung seines Wunsches zu erhalten, sie aber bleibt unerbittlich und weist ihn zurück. In einem Gespräche des Giacomino Pugliese dagegen (D'Anc. LIX) beklagt sich der Liebende über die Dame, dass sie ihn täusche, und trotz ihrer Betheuerungen verharrt er in seinem Misstrauen. Die Toscaner liebten für diese Dialoge die Balladenform[1]); es müssen also wenigstens im Anfange gesungene und von Tanz begleitete Wechselreden gewesen sein. Den Inhalt bilden immer die süsslichen gegenseitigen Liebesbetheuerungen oder Eifersüchteleien, wie im Gedichte Giacomino's. Zu demselben Zwecke verwendete man auch Sonette, von denen das zweite auf das erste antwortete, zu vergleichen der provenzalischen Tenzone von nur zwei Strophen, wie die des Uc Catola ist[2]). Guittone von Arezzo dichtete einen Dialog von 6 Sonetten zwischen Dichter und Dame, der ganz aus gegenseitigen Schmähungen besteht (Son. 103—108), und masslos in der Form, wie er es war, hat er dann gar in nicht weniger als 32 Sonetten (Son. 54—85) eine ganze lange Liebesgeschichte ausgesponnen, in welcher sich Gespräche mit der Dame zwischen Betheuerungen und Lamentationen mischen. Die Wechselreden innerhalb eines und desselben Sonettes, wie bei Val. I, 312; II, 19 u. 21, entsprechen den *coblas tensonadas* der Provenzalen[3]). Zwei solche Gedichte hat Trucchi (I, 149 f.) von Ser Iacopo da Leona publizirt, welcher nach des Herausgebers Versicherung deren besonders viele gedichtet hat.

---

[1]) s. die von Saladino, Val. I, 435, 442; Albertuccio della Viola, ib. II, 228; Dante da Majano, II, 440.

[2]) Chrest. 59. Ein Sonettengespräch von Messer Polo, Val. I, 130 f.

[3]) s. *Leys d'amors*, I, 325 u. III, 296 f.

Von diesen Liebesgesprächen ganz verschieden ist diejenige provenzalische Gattung, welche man gewöhnlich unter dem Namen der Tenzone versteht. Jene Dialoge rührten in Rede und Widerrede von einem und demselben Dichter her; diese dagegen waren Unterhaltungen und Diskussionen verschiedener Dichter unter einander. Provenzalisch waren sie ebenfalls in Canzonenform gebunden, so dass jedem der Theilnehmer abwechselnd eine Strophe zufiel, und das Geleit meistens die Personen bezeichnete, welche die Dichter zu Schiedsrichtern ihres Streites bestimmten. Aber in der späteren Zeit der provenzalischen Literatur war es auch Sitte, dass der eine Dichter eine einzelne Strophe sendete, auf welche der andere dann mit denselben Reimen erwiderte. Solcher Strophen mit Antworten sind nach einer vaticanischen Handschrift eine ganze Reihe publizirt im *Archiv,* vol. 34, p. 405 ff. Es handelt sich um persönliche Fragen oder um Scherze; meistens aber ist es herber Spott, den der eine Troubadour gegen den anderen schleudert, und den dieser in der Erwiderung zu überbieten sucht, wobei denn allerlei unsaubere Dinge aus dem Privatleben der Dichter zum Vorschein kommen, freilich nicht alle völlig glaubwürdig, da diese Verse offenbar Produkte der Berufseifersucht sind [1]). Diesen correspondirenden Strophen entsprechen genau die italienischen Sonette mit Antwort, welche auch in der vaticanischen Handschrift 3793 wirklich Tenzonen genannt werden [2]). Aus dem Süden sind deren keine bekannt; die Gattung scheint sich erst in Toscana entwickelt zu haben, als man sich des Sonettes häufiger

[1]) s. darüber auch Paul Meyer, *Derniers Troubadours,* § X, 2, wo einige andere solche Dialoge zwischen Rostanh Berenguier und dem Bort von Aragon.

[2]) Die Bezeichnung *tenzone* findet sich in der vat. Hs. sowohl bei Gesprächssonetten zwischen zwei Dichtern, als auch bei solchen zwischen Messere und Madonna, die also von demselben Dichter (die letztern so genannt z. B. nr. 714 f. u. 735 f.). Räthselhaft sind dabei die Numerirungen *tenzone II, tenzone III, tenzone XVI,* u. dgl., welche ganz bunt ohne Ordnung verstreut stehen. Dieselbe Nummer kehrt öfters wieder, ja sogar bei demselben Dichter; es giebt da viermal *tenzone III* von Monte Andrea (nr. 683, 690, 698, 768); zweimal *tenzone III* von Chiaro Davanzati (737, 756), und zweimal *tenzone II* von demselben (688, 735).

bediente. Auch hier findet sich, wiewohl seltener, der persönliche Spott, so in dem Sonette Guittone's an Onesto von Bologna (Son. 209):

Credo, saprete ben, messer Onesto,
Che proceder dal fatto il nome dia.

Er ermahnt Onesto, seinen Lebenswandel mit seinem schönen Namen in Einklang zu bringen, oder aber den Namen zu wechseln, worauf Onesto ironisch mit dem Sonette antwortete: *Vostro saggio parlar ch' è manifesto* (Val. II, 143). Durch jene Verse Guittone's mochte wohl auch der Giudice Ubertino zu seinem Schmähgedichte auf denselben angeregt worden sein (Val. I, 432), welches mit der nämlichen Sentenz beginnt wie jene:

Se 'l nome deve seguitar lo fatto,
Vera vita è la tua, o Fra Guittone.

worauf dann wieder Guittone (Son. 153) nicht bloss auf dieselben Reime, sondern sogar auf dieselben Worte erwiderte:

O Giudice Ubertin, in catun fatto,
Ove pertegno voi, ver son guittone.

d. h. soweit ich euch gleiche, redet mein Name freilich die Wahrheit, bin ich wirklich ein Schuft (*guittone*).

Meistens jedoch bildeten den Gegenstand der Correspondenz allgemeine Fragen verschiedener Art; der eine Dichter bat den anderen um Aufklärung über irgend einen ihm problematischen Punkt, und dieser theilte seine Ansicht in der Antwort auf die Reime oder auch ohne diesen Zwang mit. Zuweilen ging dieses Fragen und Antworten mehrmals hin und her, wo man dann eine Kette erhält, die wieder der gewöhnlichen ausgedehnten provenzalischen Tenzone entspricht. Und, ebenfalls wie in der provenzalischen Tenzone, nahmen auch mehr als zwei Dichter an der Unterhaltung Theil, indem der erste Fragende sein Sonett zugleich an verschiedene sandte. Mehrfach handelt es sich, wie in den meisten derartigen Gedichten der Troubadours, um gewisse subtile Entscheidungen über die Angelegenheiten der Minne. Bartolommeo Notajo fragt Bonodico von Lucca (Val. I, 535), welchen von zwei Rittern eine Dame bevorzugen müsse, den, welcher kühn seine Empfindung kund thue, oder den, welcher fürchte und schweige;

Bonodico antwortet mit dem Gemeinplatz, dass Liebe aus Wohlgefallen (*piacere*) entstehe; also mag die Dame den wählen, der ihr gefällt. Buonagiunta Urbiciani fragt (Val. I, 529) einen Ungenannten, welches das erste Leid sei, das Liebe verursache. Dante da Majano will von Tommaso Buzzuola erfahren, welches der grösste Schmerz in der Liebe sei (Val. II, 492), und jener antwortet, es sei der zu lieben und nicht wieder geliebt zu werden (ib. 252); Dante da Majano setzt dann (ib. 493) von neuem fragend die Diskussion fort, worauf die Rückantwort fehlt. Und dass das erste Sonett hier zugleich an mehrere Dichter gesendet worden, sieht man daraus, dass noch ein anderer, Mino del Pavesajo (Val. II, 386) auf dasselbe antwortet, und zwar mit der nämlichen Entscheidung wie Tommaso; auch hierzu findet sich die erneute Frage Dante da Majano's (Val. II, 494). So sendete dann der junge Dante Alighieri in seinem ersten Sonette eine Vision zur Erklärung an die berühmten Dichter seiner Zeit, und vor oder nach ihm hat Dante da Majano mit einem Traume desgleichen gethan (Val. II, 499 ff.).

Aber auch mit anderen Fragen gab man sich in diesen Gesprächen ab; Gonnella degli Interminelli und Buonagiunta wechseln vier Sonette über das Problem, wie Eisen mit Eisen gefeilt werden könne (Val. I, 530 ff.). Francesco Ismera befragt jemanden darüber, woher es kommen möge, dass der Sonnenstrahl durch Glas und Wasser fallend Feuer erzeuge (Allacci, 346):

Mette lo Sol nell' acqua e tràne il foco,
O del foco coll' acqua il Sol si sciovra?
Adoperavi il vetro assai o poco
O l'esca, fuor che 'l prende o mette in ovra?

Es handelt sich dabei um jene mit Wasser gefüllten Glaskugeln, welche das Alterthum und Mittelalter als Brenngläser verwendete. Bei Guittone und seinen Nachahmern herrscht auch hier das Moralisiren vor; Natuccio Anquino von Pisa fragt Bacciarone (Val. I, 414 f.), warum Sünde mehr beliebt sei als Rechtthun; Meo Abbracciavacca peinigt den Dotto Reali gar mit dem theologischen Problem, woher die Seele der Verderbniss verfallen könne, da sie doch von dem höchsten Gute stamme (Val. II, 20 u. 52). An Guit-

tone selbst ergingen mehrfach solche moralische und theologische Fragen. Diese Sonette sind, bei dem Ungeschick in der Behandlung so schwieriger Gegenstände und dem Zwang der Form, fast immer sehr dunkel, und gar die Antworten auf die Reime oft nicht zu enträthseln.

Von der politischen Tenzone bietet interessante Beispiele die lange Reihe von Correspondenzen verschiedener florentinischer Dichter über die Ereignisse des Jahres 1268, von denen schon an anderer Stelle die Rede gewesen ist.

Die Troubadours antworteten auch mit ganzen Gedichten auf die Reime eines gegen sie gerichteten Angriffsserventes. In dieser Weise vertheidigte sich Raimon de Miraval gegen das Lied des Uc de Mataplana, der ihm Vorwürfe wegen der Verstossung seiner Frau gemacht hatte[1]). Bartolommeo Zorgi nahm mit einem Gedichte seine Mitbürger, die Venetianer, gegen ein Serventes Bonifacio Calvo's in Schutz (Choix, IV, 226 ff.). Albert de Sestaro verfasste ein Schmähgedicht gegen die Liebe (Arch. 32, 407), gegen welches Aimeric de Belenoi eine Vertheidigung derselben dichtete (M. G. 101). Gerade dieser letzte Gegenstand nun ist auch in Italien in Correspondenzen von ganzen Canzonen auf die Reime behandelt worden. Tommaso Buzzuola vertheidigte zweimal die Trefflichkeit der Minne, das erste Mal gegen den Angriff Monte Andrea's[2]), das zweite gegen den des Giovanni dall' Orto von Arezzo[3]). Umgekehrt erwiderte auf eine Canzone des Galletto Pisano (Val. I, 449), in welcher dieser sich seiner Liebe rühmte, Leonardo del Guallacco aus Pisa mit einer Schmähung *Amore's* und der Frauen (ib. 445)[4]).

---

[1]) Arch. 34, 195 f. vgl. Diez, Leben und Werke der Troub. p. 387.

[2]) Monte's Gedicht steht Val. II, 31, Tommaso's Antwort, ib. 248; Monte antwortete dann von neuem, wie die Angabe des Cod. A zeigt, mit dem Gedichte Val. II, 28, wiederum die Liebe schmähend; dieses letztere ist aber nicht *sulle rime*.

[3]) Giovanni dall' Orto's Gedicht steht in C, 33, und ist, wie Manzoni angiebt, in Trucchi's Sammlung von *Rime* Fazio degli Uberti's (Firenze, 1841) gedruckt, die mir unbekannt ist. Tommaso's Antwort in Zambrini, Op. volg. p. 385.

[4]) bei Val. stehen die Gedichte in verkehrter Reihenfolge, in richtiger dagegen in A, 112 u. 113.

Etwas verschieden von der einfachen Tenzone war das *joc partit* oder *partimen*, in welchem jeder der beiden Dichter die gestellte Frage auf seine Weise beantwortete, und diese Entscheidung vertheidigte; es ist ein leeres dialektisches Spiel, da derjenige, welcher den Streit anregt, dem Gegner die Auswahl zwischen beiden Antworten frei lässt, und die entgegengesetzte Behauptung dann für sich behält. Diese Art der Tenzone ist bei den Italienern weit seltener; es gehören dahin die beiden Sonette des Bandino, Val. I, 428 f., mit welchen die beiden des Gillio Lelli bei Allacci, 352 f., zu verbinden sind. Das Charakteristische des *partimen* zeigt sich in Bandino's Worten:

Prendi oramai entrambe o l'una o l'altra
Di mie petizion.

In der That vertheidigt ein jeder eine andere Ansicht; da der Anfang des Disputes fehlt, so ist nicht recht klar, welches der Gegenstand gewesen; wahrscheinlich aber war es dieses, ob es in der Liebe besser sei langsam oder schnell an das Ziel zu kommen [1]). Federigo dall' Ambra hat ein *partimen* von 9 Sonetten mit Ser Pace Notajo über die Frage, ob es räthlicher, Glück und Pein der Liebe dahinzunehmen, oder sich ganz derselben zu enthalten. Federigo gebraucht auch den technischen Ausdruck *partito* [2]) (Val. II, 387):

Ciascuno ama vertate per natura;
Ond' eo sol per trovarla disputando
Mando un partito a voi, Maestro Pace [3]).

Eine echte provenzalische Partimenfrage ist dann die Ricco's an Ser Pace (Val. II, 395 f., die Antworten, 404 f.), ob es besser sei,

---

[1]) Ausserdem, dass das erste Sonett Bandino's fehlt, ist auch die Reihenfolge gestört: auf jenes erste folgte dasjenige Gillio's, welches jetzt die zweite Stelle einnimmt (All. 353), dann das erste von Bandino (Val. 428), weiter das erste von Gillio (All. 352) und endlich das zweite Bandino's (Val. 429).

[2]) Aehnlich prov. *partida* bei G. Riquier, s. Bartsch, Grundriss, p. 34.

[3]) Auch hier ist die Reihenfolge der Sonette bei Valeriani gestört; es gehören zusammen das p. 387 mit 406; 388 mit 409; 389 mit 408; 390 mit 407.

ein Mädchen oder eine verheirathete Frau zu lieben; dieselbe Frage richtete ein Verzellino an Dino Frescobaldi (Vâl. II, 526 f.).

Von der Einwirkung einiger anderer Gattungen, die in der provenzalischen Literatur einen besonderen Namen trugen, finden sich in der alten italienischen Dichtung vereinzelte Spuren. Guittone von Arezzo dichtete einen sogenannten *plazer* (Canz. X), d. h. eine Aufzählung aller der Dinge, welche dem Dichter wohlgefällig waren[1]). Er ist in der äusseren Behandlungsweise ganz nach provenzalischem Muster, aber mit streng moralisch religiöser Wendung des Inhaltes, ein Musterbild tugendsamer Denkweise, das gerade Gegentheil des kriegerisch wilden *plazer's* von Guillem de S. Gregori oder der lockeren Scherze des Mönches von Montaudon. Nur die äussere Gestalt der beliebten Gattung ist geblieben; der Geist, welcher sich in ihr ausdrückt, ist ein ganz anderer. Dem provenzalischen Mönche, der bei Festspielen präsidirte und mit dem Herrgott verfängliche Unterhaltungen pflog, behagte es zu weilen

a font o a riu
Elh prat son vert el flors reviu,
E li auzellet chanton piu,
E m' amiga ven a celiu . . . (M. W. II, 59.)

Dem toscanischen *frate gaudente* dagegen gefällt

donna, che porta
A suo signor fede amorosa e pura.

und

Donna, che sottomette a castitate
Bellore e gioventute.

eine Wittwe, die wohl für die Familie sorgt, ein Prälat, der seine heiligen Pflichten erfüllt

E religioso, poi
Partì del mondo, non nel mondo sede.

---

[1]) Das Gegentheil des *plazer*, einen *enueg*, verfasste der Cremonese Pateclo in norditalienischer Mundart, und ihm ahmte wieder der Chronist Salimbene in derselben Gattung nach; s. Mussafia, Jahrbuch für rom. und engl. Litt., VI, p. 222—226.

welches letztere der Mönch von Montaudon gerade am wenigsten zu erfüllen liebte. Dieser *plazer* Guittone's ist dann wiederum nachgeahmt worden von Chiaro Davanzati[1]) in einer Corona von Sonetten, von denen zwei schon bei Trucchi (I, 194 u. 197) gedruckt standen, und nun fast alle von D'Ancona publizirt sind in der Auswahl von zwanzig Sonetten im *Propugnatore*, VI, 1° (nr. VIII — XVI)[2]). Die Abhängigkeit Chiaro's von Guittone ist leicht zu erkennen. Guittone sagte str. II:

---

[1]) Chiaro Davanzati hat Guittone öfters nachgeahmt. Ein Sonett desselben, D'Anc. Son. VII:

Molti omini vanno ragionando
Dicendo, che l'Amore è degna cosa
E face il folle assai gire ammendando,
Lo scarso largo con grazia copiosa,
Lo nescie ben saccente sermonando,
Lo vile pro e la noia gioiosa . . .

richtet sich zwar gegen einen allbekannten Satz; aber eher als direkt durch die Worte Aimeric's de Pegulhan (M. W. II, 165) scheint es inspirirt durch die Guittone's, Canz. IV, 2:

Lo vil pro, parlador lo nesciente
E lo scarso mettente
E leal lo treccante e 'l folle saggio
Dicon che fai, e valere 'l selvaggio;
Ma, chi ben sente, il contrar vede aperto.

Auch von der noch ungedruckten Canzone Chiaro's (A, 224):

Ahi dolze e gaia terra fiorentina

möchte man glauben, dass sie mit Bezug auf Guittone's: *Ahi dolze e gaia terra aretina* (A, 159) gedichtet sei; doch lautet der Anfang der letzteren in der Ausgabe Valeriani's (Canz. IX): *O dolce terra Aretina*, und nach dem Strophenbau richtig.

[2]) Das erste Sonett dieser im Cod. A stehenden Kette (nr. 576): *Molto diletto e piacemi vedere* fehlt bei D'Ancona. Bilancioni (*Propugnatore*, VII, 1°, 60) glaubte, es gehöre dazu auch das anonyme Sonett: *Vita mi piace d' uom, che si mantene*, das im Cod. Vat. an ganz anderer Stelle (987) steht und bei Trucchi, I, 195, unter Chiaro's Namen publizirt ist (wonach bei Nannucci, I, 299, irrthümlich als von Guido Orlandi). Aber diese Zugehörigkeit ist sehr zu bezweifeln; denn, während in Chiaro's *plazer* gesagt wird, wie es in diesem oder jenem Stande, dieser oder jener Lebenslage geziemlich sei sich zu benehmen, ist das fragliche Sonett nur ein allgemeiner Preis des segnenden Einflusses der Liebe. Dazu hat dasselbe die bei den

E bello vergognar veglio e dolere
Di che fu peccatore
Contra nostro signore,
E bel, se emendar pugna a suo poderé.

und Chiaro, Son. IX:

Ancor mi piace veglio canoscente
Di ciò ch' egli à fallato ripentuto,
E ritornare a Dio umilemente.

Guittone, str. III:

E mercante, che vende
Ad un ver motto e non sua robba lauda.

Chiaro, Son. X:

Ancor mi piace veder mercatante
Ad un sol motto vender su' mercato.

Guittone, str. IV:

E ogni donna e donzella,
Che rado e umil favella
E ch' ha temente e vergognoso aspetto.

Chiaro, Son. XII:

E sì mi piace vedere pulzella
Piana ed umil, con bello reggimento,
Bassare gli occhi suoi, quando favella.

u. dgl. mehr. Aber Chiaro, weit begabter als Dichter und gewandter in der Form, hat die kurzen moralischen Sätze Guittone's aus ihrer einförmigen Dürre befreit und zu ansprechenden kleinen Bildern erweitert.

Die Behandlung des provenzalischen Lehrgedichtes (*ensenhamen*) zeigt sich in der Anweisung für das Benehmen in der Liebe, die bei D'Anc. LXVII. D'Ancona vermuthete, dass es eine Nachahmung provenzalischen oder französichen Originals sei; und darauf deutet in der That das Wort *somonire* (prov. *somoner* oder *somonre*, frz. *semondre*) v. 21, und *rire* statt *ridere*, v. 56. Ueber die Regeln der Minne, das Benehmen des Liebhabers gegen die

---

ältesten Dichtern wenig übliche Reimordnung a b b a, während alle Sonette jener Corona die Ordnung a b a b befolgen.

Dame und deren Umgebung, die Mittel, ihre Gunst zu gewinnen, handelte Guittone in einer langen Sonetten-Corona, einer ganzen sehr platten *ars amandi*, mit mannichfaltigen Lehren und Rathschlägen, je nach dem verschiedenen Stande der Geliebten [1]).

Bemerkenswerth ist zum Schlusse noch das Gedicht, D'Anc. XCV, mit Personificationen abstrakter Wesen, wie die Literaturen Frankreichs sie liebten, und Brunetto Latini und später Francesco da Barberino sie in grösseren Werken verwendeten. Der Dichter klagt über *Mercede*, die für ihn ihre Kraft verloren habe; *Mercede* antwortet, ihn an *Pietate* verweisend; diese wiederum betheuert, ihm nicht nützen zu können, weil sie in Madonna's hartem Herzen keinen Platz finde, nur *Amore* vermöge ihm zu helfen, und an diesen wendet sich endlich der Dichter um Beistand flehend.

Die Nachahmer einer dichterischen Manier ergreifen meist am bereitwilligsten die Fehler und Auswüchse derselben, und so hat bei den Italienern auch besonderen Anklang gefunden, was an der provenzalischen Poesie Affektation und Künstelei war. Sehr beliebt wurde die Spielerei mit Worten, die *bisticci* von *amore* und *amaro*, welche schon in dieser Zeit überaus häufig begegnen, ferner die beständige Repetition desselben Wortes oder Wortstammes durch einen ganzen Vers oder ein ganzes Gedicht, die *replicacio* der Provenzalen [2]), wie sie z. B. Guittone anwendete in dem Sonette (54):

---

[1]) Diese Reihe beginnt Son. 173 und geht bis 198; aber Son. 183—185 sind hier irrthümlich eingeschoben, und 185 ist nur eine Wiederholung von Son. 86 nach anderer Hs., was Valeriani nicht bemerkte, weil hier das erste Wort *Poi* statt *Voi*.

[2]) s. *Leys d'amors*, besonders III, p. 62; Beispiele der *Replicacio* giebt Paul Meyer, *Derniers Troubadours*, § XXII. Eine provenz. *cobla*, publizirt von Stengel, *Riv. di Fil. Rom.* I, 43, zeigt die Replication desselben Wortes, wie die obige Guittone's:

Fis gaugz entiers, plazens e amoros,
Ab vos es gaugz, per que totz bes reviu,
E non a gaug el mon tan agradiu,
Quel vostre gaugz fal segle tot joios....

Tuttor ch' io dirò gioi, gioiva cosa,
Intenderete, che di voi favello,
Che gioia sete di beltà gioiosa
E gioia di piacer gioivo e bello . . .

Darf man den Herausgebern trauen, so hätte schon der Sicilianer Iacopo da Lentini dergleichen geliebt, Val I, 292:

Lo viso e son diviso dallo viso,
E per avviso credo ben visare, . . .

Am weitesten brachte es wohl in dieser Kunst ein Maglio aus Florenz, dessen Sonett Grion (Pozzo, 45) publizirte:

O alta del'altezze più altera,
Cortese di cortese cortesia,
Plagente di plagere plagentera,
Contita di contezze secontia (?)[1]).

Eine ähnliche Spielerei ist die Häufung der Binnenreime, welche bei den Provenzalen selbst niemals in der Ausdehnung verwendet worden sind wie von den ältesten italienischen Dichtern; man begnügte sich nicht damit, nur einmal den Schluss jedes Verses innerhalb des folgenden anklingen zu lassen, sondern wiederholte den Reim mehrfach im Verse selber:

Similemente, — gente — criatura,
La portatura — pura — ed avvenente
Faite plagente — mente — per natura,
Sì che 'n altura — cura — vo' la gente.

so der Pisaner Pucciandone Martelli[2]).

La fior(e) — d'amor(e) — veggendola parlare
Innamorar(e) — d'amare — ogn' uom dovria,
Dolzore — nello cor(e) — dovria portare,
Qual asservar(e) — donar(e) — sua segnoria (?).

so Dante da Majano (Val. II, 465).

---

[1]) Ein bekanntes, poetisch freilich viel höher stehendes Beispiel der Replication bei Petrarca ist das Sonett:

Dolci ire, dolci sdegni e dolci paci.

[2]) s. Redi, Annot. zu v. 428 des *Ditir.*, Val. I, 466.

Guittone von Arezzo scheute sich nicht, die Spielerei der Binnenreime und Replicationen selbst in ernsten moralischen und religiösen Gedichten anzuwenden (Son. 1 u. 20), und übertrug diese, wie die anderen Geschmacklosigkeiten seiner Dichtung, auch in die Prosa seiner Briefe. Er hat einmal auch die sogenannten *rims derivatius* der Provenzalen[1]) nachgeahmt, d. h. in allen Reimen die gleichlautende Stammsilbe mit wechselnder Endung, nämlich Son. 88:

Ahi, come ben del mio stato mi pare,
Mercede mia, che non è folle a paro;
Ch' io mostro amor in parte, che m' è spare,
E là dov' amo, quasi odioso paro, . . .

Ein Produkt der Affektation war die dunkele oder schwere Dichtweise der Troubadours hervorgegangen aus dem Streben nach etwas Neuem und Ausserordentlichem innerhalb eines schon erschöpften Kreises von Gedanken und Empfindungen; die Tiefe und Bedeutung, welche der Gegenstand nicht mehr darbot, suchte man wenigstens äusserlich herzustellen durch die Umschreibung der gewohnten Ideeen mit neuen und schwierigen Ausdrucksweisen, aus denen man den Sinn nur mit Mühe herausfand. Der Hauptvertreter dieser Richtung, Arnaut Daniel, war in Italien vorzüglich angesehen, wie die Lobpreisung desselben bei Dante beweist, und so hat auch die dunkele Poesie Nachahmer gefunden. Diese Dichtweise ist jedoch, wie so manches andere der Provence Entlehnte, erst bei den Toscanern reichlicher angebaut worden. Nur eine derartige Canzone, D'Anc. XCIX:

Del meo voler dir l'ombra
Cominzo scura rima.

wird einem südlichen Dichter, dem Inghilfredi Siciliano, zugeschrieben[2]). Diez machte schon darauf aufmerksam[3]), dass auch die technischen Bezeichnungen dieser Dichtweise bei den Italienern

---

[1]) *Leys d'amors,* I, 184; vgl. M. G. 1210—1212 u. 1193.

[2]) nämlich in der palat. Hs. (p. 92), und so bei Val. I, 141; Trissino, Poetik, p. 36. Im Cod. Vat. ist sie anonym.

[3]) Poesie der Troub. p. 277.

dieselben waren wie bei den Troubadours, nämlich *chiuso parlare* und *scura rima*. Pannuccio dal Bagno beschliesst ein solches Gedicht (Val. I, 368) mit den Versen:

Gel. 1. Lo meo dir parlo chiuso,
Perchè quello in lui chiuso
Visisi[1]) quasi fiore;
Se di pregio ogni fiore (l. *Chè di?*).
In lui contensi e conta
Sovra ciascuna conta.

d. h. „da in ihm (dem Gedichte) die Blume alles Werthes (die Dame) enthalten und dargestellt ist, die lieblich (*conta*) über jegliche". Das zweite Geleit ist wahrscheinlich so zu lesen:

So, che porea dir uomo
Me, perchè parlat' ho mo
Voi non sentendo, folle;
Dico 'n ciò, come folle
Venta, quando semena, (Val. *si mena*)
Così voglia mi mena.

d. i. *uom potrebbe chiamarmi folle, perchè mò ho parlato voi non sentendo (senza che voi lo intendeste); così come folle seminando gitta al vento il seme*[2]), *così fo io, gitto al vento le mie parole, parlando senz' essere inteso.* Anderswo giebt derselbe Pannuccio als Grund seiner dunkelen Rede an, dass er sein Gedicht nicht habe wollen in den Mund aller und jeder kommen lassen. (Val. I, 371.)

Auch *dittato forte* wird die Dichtweise genannt (Val. I, 419), und Guittone bezeichnet sie als *sottile*[3]), wo er Fra Giacomo da Leona (Canz. XXII, 2) preist:

Tu, Frate mio, ver bon trovatore
In piana ed in sottil rima ed in chiara
E in soavi e saggi e cari motti.

---

[1]) *visare* „betrachten", vgl. Val. I, 340; 363; Guittone, Canz. XIV, 10.
[2]) *ventare* „in den Wind werfen", wie altfz. *venter*. prov. *ventar*.
[3]) so *Escur prim chantar e sotil,* Lanfranc Cigala, M. G. 551, 1.

Mit dieser Dunkelheit der Rede pflegen sich alle möglichen Künsteleien der Form zu paaren, die Binnenreime, die Alliteration und Replication, besonders aber die gesuchten und schwierigen Reime (*rims cars*), auf welche wohl jener Ausdruck Guittone's *motti cari* anspielt. Die italienischen Gedichte der dunkelen Weise haben fast sämmtlich als Charakteristicum die Reime von Homonymen (*rims equivocs*) oder an Stelle derselben noch öfter die Wiederholung des nämlichen Wortes im Reime; es war dies eben der Versuch, die theueren Reime der Troubadours nachzuahmen. In solchen *rime equivoche* ist, ausser den schon genannten Pannuccio's, auch die Canzone von Guido Guinicelli: *Lo fin pregio avanzato* (Val. I, 69) geschrieben[1]), ferner die des Meo Abbracciavacca: *Amor, tegnomi matto* (Val. II, 11) und noch verschiedene andere Canzonen und Sonette. Ein Gedicht des Dotto Reali, welches er *novo trovare* nennt (Val. II, 49): *Di ciò, che 'l meo cor sente,* hat zwar nicht diese Eigenthümlichkeit, dafür aber eine wahnsinnige Häufung von Binnenreimen. Guittone verfasste eine Canzone (XXXV) theils in *rims equivocs,* theils in zusammengesetzten Reimen (*rims contrafagz*), theils mit männlichen Versen (*rime tronche*), also lauter Gesuchtheiten, und fügte im Geleite hinzu:

Scuro saccio che par lo
Mio detto, ma che parlo (*ma che* = ausser dass)
A chi sa, intende ed ame; (?)
Che lo 'ngegno mio dàme,
Che in me pur provi d'onne
Mainera, e talento honne.

Ihm und seinen Nachahmern machte man vorzüglich den Vorwurf der Dunkelheit, wie das Sonett des Geronimo Terramagnino an einen Schüler Guittone's und dessen Antwort (Val. II, 53 f.) beweist, sowie ein anderes Sonett an Guittone (Val. II, 16), nach dem Herausgeber von Meo Abbracciavacca, der freilich sich selbst in

---

[1]) Im Cod. Vat. (nr. 129) steht es anonym, und Grion sprach es Guido Guinicelli deshalb ab, vermuthend, es sei von Buonagiunta; aber Guido legen es bei die Hss. P; B, 6; C, 6, und so die Redianische, nach Molteni, *Giorn. di Fil. Rom.* I, 51.

der dunkelen Rede versuchte. Eher noch aber hätten diesen Vorwurf die drei Pisaner, Pannuccio, Bacciarone und Lotto di Ser Dato verdient; denn sie haben nicht bloss in den Gedichten, welche speziell der dunkelen Manier angehörten, sondern allenthalben eine so gewundene und geschraubte Ausdrucksweise gebraucht, dass sie dem Verständniss die grösste Schwierigkeit bereiten. Nannucci theilte von den vielen Gedichten Pannuccio's in seinem *Manuale* (I, 201) nur ein Sonett mit, weil alle anderen in der florentiner Ausgabe von zu verdorbener Lesart seien. Allein er täuschte sich, und im Gegentheil gehören diese Gedichte zu denen, welche verhältnissmässig gut in Ordnung sind, wie schon die meist wohl erhaltene Form beweist. Die Schwierigkeit liegt hier, wie öfters bei diesen Alten, nicht in der Corruption des Textes, sondern in der Manier des Dichters, der absichtlich das Gewundene und Schwerfällige suchte[1]). Pannuccio sagt (Val. I, 336):

Degn' esser quanto fo non for' amato
Da voi, Donna piacente,
Sì veramente, — com' eo credo fiso . . . .

statt: *non fora nessuno degno d'esser amato da voi, quanto fo io* (*fo* verb. vicar. = *sono degno*); oder (ib. 348):

Fermo avendo coraggio
D'altera donna di servir natura.

d. i. *di servir donna d'altera natura.* Und in solchen unnatürlichen Windungen dreht sich der Gedanke durch die ganzen langen Gedichte hindurch. Hier mögen daher wohl die Verfertiger der *Carte d'Arborea* ihre kühnen Transpositionen erlernt haben.

In diese Künste Pannuccio's und seiner Genossen kann man, sobald man ihr Wesen einmal erkannt hat, mit dem Verständniss fast überall eindringen, wenn anders man die undankbare Mühe nicht scheut. Die Produkte der eigentlichen dunkelen Manier da-

---

[1]) Eine Ausnahme macht aber immerhin Pannuccio's Canzone: *La gran sovrabbondanza,* Val. I, 371; obgleich auch hier die Transpositionen nicht fehlen, ist doch im Ganzen das Gedicht einfacher und klarer und steht auch poetisch höher als die anderen. Dieses hätte Nannucci wohl als Probe aufnehmen können.

gegen widerstehen oft genug allen Anstrengungen eines modernen Verstandes, nicht weniger, ja vielleicht noch mehr als die provenzalischen Vorbilder dieser Art. Und so ist denn auch, wie Bartoli kürzlich treffend bemerkte [1]), die Canzone Petrarca's: *Mai non vo' più cantar com' io soleva,* welche die berühmte Sentenz enthält: *Intendami chi può, ch'i' m'intend' io,* und die den Auslegern von je her so viele und so vergebliche Mühe bereitet hat, nichts anderes als ein später Abkömmling der provenzalischen schweren Dichtweise.

Der dunkelen Rede verwandt ist die Gattung, welche in der provenzalischen Literatur *devinalh* genannt wurde. Was das *devinalh* oder Räthsel eigentlich gewesen, zeigt deutlich das anonyme Gedicht M. G. 98, welches in der Handschrift ausdrücklich mit *So es devinalh* überschrieben ist, und das beginnt:

Sui e no sui, fui e no fui,
E vuelh mi mal et am autrui,
E trobim nutz em truep vestitz,
Et ai pro rams senes razitz,
E nom movi e corri fort . . . .

also, es ist eine Kette von Aussagen, von denen je zwei einander widersprechen. Dieses ist das Räthsel, d. h. inwiefern diese Widersprüche statt haben können, und die zweite Hälfte des Gedichtes bringt dann die Auflösung des Räthsels, indem sie zeigt, dass jede der beiden entgegengesetzten Aussagen wahr ist, nur in verschiedenem Sinne:

Fui e no sui senes pecatz,
Sui e no fui d'els tant lassatz,
Autrui am et a mi vuelh mal,
Quar siec mon desirier carnal,
E del volum del mon vestitz
Me truep, mas nutz es l'esperitz . . . .

In ähnlicher Weise wie dieses provenzalische verfährt das italienische *devinalh* von Rugieri Apugliese, D'Anc. LXIII:

---

[1]) *I primi due secoli, ec.,* p 539.

Umile sono ed orgoglioso,
Prode e vile e coragioso,
Franco e sicuro e pauroso . . .

und so fort in der Kette der Widersprüche; die erste Strophe schliesst mit allgemeiner Angabe des Grundes für die Möglichkeit der letzteren:

E diragiovi como:
Mal e bene agio
Più di null' omo.

Dann in Strophe II von neuem die Häufung der Antithesen: Er ist zugleich arm und reich, gesund und krank, u. s. w., und zum Schlusse wie vorher die Angabe der Ursache:

Or intendete la ragione:
Giorno e notte istò in pensagione.

Die folgenden Strophen endlich bieten die Aufklärung der einzelnen Widersprüche: demüthig ist er, wenn er sie schaut, und hochmüthig darin, dass er nach ihr begehrt; reich ist er an Hoffnung und arm an Liebe, u. s. w.

Dieses Hin- und Herspielen zwischen Gegensätzen diente vorzüglich dazu, den widerspruchsvollen Zustand darzustellen, in den die Liebe versetzt, und in schöner Weise hat dieses Raimbaut de Vaqueiras durchgeführt in der Canzone: *Savis e folhs, humils et orgulhos* (M. W. I, 366); so findet sich auch die Häufung der Gegensätze mit tieferer psychologischer Bedeutung noch in Petrarca's Sonett: *Pace non trovo e non ho da far guerra,* welches mit dem Verse schliesst:

In questo stato son, donna, per vui.

Ein *devinalh* des Guiraut de Bornelh: *Un sonet fatz malvatz e bo* (Chrest. 99) endet mit den Worten:

Elam pot e mon sen tornar,
Sim denha retenir en car.

In diesem letzten Gedichte Guiraut's ist aber schon die ursprüngliche Form des Räthsels, welche der Gattung den Namen gegeben, verschwunden; man ergötzte sich eben an der blossen Aufreihung

der Antithesen selber, welche schliesslich in ganz sinnlose Spielerei ausartete, wie in dem Gedichte D'Anc. LXXI:

Giamai null' om non à sì gra' richeze.

oder dem Inghilfredi's, Val. I, 146:

Poi la noiosa erranza m' ha sorpriso [1]).

III.

Befreiung vom provenzalischen Einfluss.

Die provenzalische Poesie hat, wie wir sahen, der ältesten italienischen Lyrik den Ursprung gegeben und einen sehr ausgedehnten Einfluss auf dieselbe ausgeübt. Allein diese conventionelle Dichtweise konnte nur ein vorübergehendes Dasein fristen, da ihr die Grundlage im wirklichen Leben fehlte, und für die Fortentwickelung der italienischen Poesie bedurfte es eines neuen und frischeren Geistes, der die alten Formen erfüllte und wiederbelebte. Die Elemente einer solchen selbständigen, nicht bloss von den Fremden entlehnten Inspiration waren offenbar immer vorhanden; ob sie sich vorher, etwa in Volksliedern, geäussert haben, ist zweifelhaft und kommt hier nicht in Betracht, wo es sich um die Einwirkung dieser lebendigen Strömung auf die Kunstpoesie selbst handelt. Gegenüber dem allgemeinen Ansehen der conventionellen Hofdichtung vermochte der neue Geist sich nur allmählich geltend zu machen, und wenngleich er von Anfang an vorhanden war, so bedurfte es doch längerer Zeit, ehe er zu freier Entfaltung gelangen konnte. Aber in einzelnen Spuren lässt sich doch auch schon bei den Sicilianern das Eindringen einer natürlicheren und frischeren

---

[1]) Beispiele des *devinalh* sind auch das Sonett von Lapo Saltarelli, Val. II, 435, das bei Guittone, 98, und eines von Saladino, publizirt von Bongi in Zambrini's *Catalogo*, 1857, p. 319, und von neuem bei Palermo, II, 105.

Dichtweise in die conventionelle Manier wahrnehmen, wie bereits mehrfach bei Gelegenheit angedeutet worden ist.

Fast alle Lieder, die den Namen des Giacomino Pugliese tragen, zeigen einen gewissen volksthümlichen Ton und eine realistischere Färbung; so, wenn er D'Anc. LVI, 30 ff., wo auch schon die *sdruccioli* den Regeln der höfischen Form nicht ganz entsprechen, zu seiner Dame sagt:

Donna, se me non vuoi intendere,
Ver me non far sì gran faglia,
Lo mio cor mi degie rendere . . .

In dem Contrasto, LIX, 46 ff., klagt die Dame folgendermassen über den bösen Gatten:

Meo Sir, a forza m'aviene,
Ch' io m'appiatti od asconda;
Cà sì distretto mi tene
Quelli cui Cristo confonda.

Man steigt hier aus der leeren Abstraktion in die Sphäre der Wirklichkeit herunter, und so auch in den beiden Scheideliedern Giacomino's (LX, LXII) und den beiden anderen Gedichten ähnlichen Inhaltes, von denen das eine Friedrich II beigelegt wird (XLVIII), das andere wahrscheinlich von Iacopo da Lentini herrührt (LXIX). Hier, in diesen Schilderungen der letzten Zusammenkunft mit der Geliebten, der Erzählung von dem Herzen und Küssen, von ihrer Rührung und Wehklage, ist die gewöhnliche Situation der ritterlichen Lyrik verändert. Der Dichter beugt sich nicht mehr unablässig in schmachtender Anbetung vor seiner ewig kalten und grausamen Dame; Madonna steigt aus ihrer abstrakten Höhe herab, zeigt selbst einmal Leben und Bewegung, spricht und klagt, lässt uns einen Blick in ihr Inneres werfen. Und eben dieses, die lebendige Gefühlsäusserung einer weiblichen Seele gegenüber der interesselosen Schattenhaftigkeit, in der gewöhnlich die Dame der provenzalisirenden Lyrik erscheint, ist es auch, was zweien anderen Liedern einen besonderen Charakter und einen poetischen Werth weit über alle übrigen giebt. Es sind dieses die Klage eines Mädchens, welches sich von dem Geliebten

verrathen glaubt: *Oi lassa innamorata* (D'Anc. XXVI) von Odo delle Colonne, und die Klage eines anderen Mädchens um den scheidenden Kreuzfahrer: *Giamai non mi conforto* (D'Anc. XXXII) von Rinaldo d'Aquino. Trotzdem die conventionelle Phraseologie nicht verschwunden ist, zeigt sich hier doch der warme und natürliche Erguss ungekünstelter Empfindung in dem Schmerze der Verlassenen, ihrer Erinnerung an einstige Freude, ihrem glühenden Hasse gegen die Nebenbuhlerin:

O Dio, chi lo m'intenza,
Mora di mala lanza
E senza penitenza.

in der Wehmuth der Zurückgebliebenen und jener rührenden Wendung, mit der sie das Kreuz anklagt, welches die Menschheit rettet und sie zu Grunde richtet, indem es ihr den Geliebten entführt. In beiden zeigt auch schon die äussere Form, der kurze, behendere Vers, der sehr einfache Strophenbau die Annäherung an eine volksthümlichere Weise. Dass hier ein anderer Ton herrscht als in den meisten Produktionen der ältesten Lyrik, wurde schon oft bemerkt, und so hat sie Carducci in seine Sammlung von Liedern der volksthümlichen Manier aufgenommen[1]). Nicht auf derselben Höhe stehend und reicher an conventionellen Elementen, aber doch immerhin diesen beiden verwandt ist ein drittes Frauenlied, welches sich unter dem Namen desselben Rinaldo d'Aquino in der palatinischen Handschrift (p. 94) und bei Val. I, 223 findet: *Oramai quando flore.* Die holde Jahreszeit erfüllt das Herz des Mädchens mit Liebe, sie will ihren Anbeter nicht mehr umsonst schmachten lassen:

Vedendo quell' ombria del fresco bosco
Bene conosco, — che accertatamente
Sarà gaudente — l'amor, che m' inchina.

Lange hat er sich vergeblich gemüht; aber nun kann er auf Erhörung hoffen:

---

[1]) *Cantilene e Ballate, Strambotti e Madrigali nei sec. XIII e XIV, a cura di G. Carducci.* Pisa, Nistri, 1871, p. 7 u. 18.

Ma 'l tempo m'innamora
E fammi star pensata
D'aver mercè ormai
D'un fante, che m'adora.
E saccio, che costui per me sostene
Di gran[di] pene; — l'un core mi dice,
Che si disdice, — e l'altro m'incora[1]).

Und diese italienischen, offenbar von Männern gedichteten Frauenlieder sind weit interessanter als so manche provenzalische wirklich von Frauen herrührende Gedichte, wie die der Gräfin von Die oder der Dama Castelloza, in denen von Weiblichkeit nichts sichtbar wird, weil diese Frauen, wie es fast immer geschehen, nur einfach die Weise der Männer nachahmten, ohne ihren Versen einen individuellen Stempel aufzudrücken. In jenen wenigen italienischen Liedern hingegen müssen wir, inmitten der Nachahmung der Schule, die ersten Spuren einer selbständigen Kunst, die ersten Regungen einer natürlichen Empfindung anerkennen.

Treten nun schon diese Gedichte aus dem engen Rahmen der höfischen Manier heraus, so bilden einige andere, wie es scheint, geradezu einen Gegensatz zu derselben. In einem Liede des Compagnetto da Prato (D'Anc. LXXXVII): *Per lo marito, c' ò rio*[2]), schilt eine Frau auf den bösen Gatten und freut sich der Rache, die sie an ihm zu nehmen im Begriffe ist; statt der gewohnten Welt der Ritterpoesie mit ihrem Flehen und Schmachten haben wir hier auf einmal jene niedere Region des täglichen Lebens, in welcher sich die Novellen und Fabliaux gefallen. Die Verhältnisse, die dort abstrakt und verblasen erscheinen, sind hier derb

---

[1]) l. *me n'incora?* Der Kampf zweier Entschlüsse als zweier Herzen (*cori*) auch Val. I, 210 f.

[2]) Die entstellte erste Strophe hat D'Ancona in der Anmerk. vortrefflich in Ordnung gebracht; nur hätte er v. 5 nicht von der Hs. abgehen sollen, in der hier, wie Sinn und Metrum zeigen, das Richtige stand:

Cà per lo suo lacerare
Tal pensero ò non l'avea.

„durch seine Misshandlungen habe ich einen Gedanken bekommen, den ich vorher nicht hatte".

versinnlicht. Die ritterliche Poesie besitzt den Typus des *geloso,* der in leerer Allgemeinheit angedeutet bleibt, Gegenstand der Beschwerde für die Liebenden; hier ist es nun wirklich der böse Ehemann, welcher mit der Frau zankt und sie schlägt; dort erwirbt der Liebhaber Gnade durch treues Dienen und Ausharren; hier erklärt die Frau frank und frei, sie habe nur deshalb seine Werbungen angenommen, um sich an ihrem Manne zu rächen; er hat ihr Untreue vorgeworfen ohne Grund, jetzt wird sie ihn strafen und seinen Argwohn zur Wahrheit machen; freilich nunmehr gefalle ihr diese Liebe sehr wohl, nachdem sie sie einmal gekostet. Die typischen *lusingatori* sind hier zu der realistisch-vulgären Figur einer alten Nachbarin geworden, welche nach der Liebe der jungen Leute späht und sich über sie ärgert:

Drudo mio, a te mi richiamo
D'una vecchia, c' ò a vicina,
Ch' ella s' è acorta, ch' io t'amo,
Del suo mal dir no rifina.

Sonst ermahnte der Dichter die Dame, nicht den *lusingatori* und *adivinatori* zu glauben; hier heist es recht drastisch:

A nulla vecchia non credere,
Ch' elle guerriano l'amore,
Perc' altri lor non credere [1]),
Le vecchie son mala gente . . . .

In einem anderen Gedichte Compagnetto's (D'Anc. LXXXVIII): *L'amor fa una donna amare,* handelt es sich um ein Mädchen, welches von Liebe entflammt seinem Begehren nicht zu widerstehen vermag; sie setzt sich über Frauensitte hinweg und sendet dem Geliebten die Botschaft, welcher sich nicht lange bitten lässt. Dieses ergiebt das gewöhnliche Wechselgespräch; sie sind *soli in*

[1]) Dieses *credere* ist, wie ich glaube, ein Fehler in der Hs., den ich freilich nicht zu verbessern weiss. Grion wollte es für einen Abkömmling des lat. Imperf. conj. halten, das aber italienisch nicht existirt. Auch Foths Deutung als eines Infinitivs statt des Verbum finitum (Böhmers Roman. Stud. II, 287) ist nicht annehmbar, da die ganze von ihm entwickelte Theorie eines solchen Gebrauchs des Infinitivs auf schwachen Füssen steht.

zambra; ihr Verlangen ist ein sehr positives, sie duldet keine Umschweife, er soll sogleich zur Sache kommen, nicht erst fragen; er weiss ja wohl, warum sie ihn hat kommen lassen. Es ist der crudeste Ausdruck der Sinnlichkeit von Seiten der Frau, die Umkehrung der Ritterliebe.

Denselben Charakter wie die besprochenen haben zwei anonyme Gedichte, welche früher fälschlich den Namen des Rugieri Pugliese und Friedrichs II trugen. In dem ersten (D'Anc. LXXVI): *L'altro ier fui in parlamento,* klagt ein Mädchen dem Geliebten ihr Leid, dass der Vater sie gegen ihren Willen mit einem Anderen verheirathen wolle, und ihr Getreuer sucht sie zu trösten. In dem zweiten (D'Anc. LII): *Di dolor mi convien cantare,* ist die Situation unklar, weil, wie Carducci gezeigt hat[1]), der Copist in str. II drei Verse übersprang und dafür die drei ersten der folgenden Strophe zweimal schrieb. Das Lied beginnt mit der Klage des Dichters über die Noth seiner Geliebten unter der Herrschaft des bösen Gatten, wo es dann heisst:

Ma l'omo, che l'à in balia,
Da tutte gioi l'à partita
E pensa ciascuna dia
Lo giorno che fui piatita.

Hierauf folgt eben jene Lücke von drei Versen, und nachher findet man die Frau selber redend. Die früheren Drucke hatten hier nochmals *partita* statt *piatita,* wo man dann geneigt wäre zu bessern *che fei partita* und zu denken, es sei eines jener beliebten Abschiedsgedichte, in denen die letzten Worte der Dame berichtet werden. Da aber in der einzigen Handschrift *piatita* steht, so hat man zu dieser Annahme kein Recht, und Bilancioni that in seinem Restitutionsversuche[2]) nicht wohl, das *partita* der alten Drucke beizubehalten, nachdem nun die Lesart der Handschrift bekannt geworden ist. Im Uebrigen hat Carducci gewiss Recht, wenn er mit dem Verse: *Lo giorno che fui piatita* schon die Rede

[1]) *Cantilene e Ballate,* p. 5.

[2]) *Propugnatore,* VIII, 2°, 286 f. Derselbe ist übrigens auch sonst weniger glücklich als der Carducci's und gewaltsamer.

der Frau beginnen lässt; was das *piatita* hier heisst, weiss ich nicht, man sollte erwarten: „den Tag, da ich verheirathet worden" oder dgl. Die Klage der Frau über den verhassten Ehemann hat wieder grosse Aehnlichkeit mit der in dem ersten Gedichte Compagnetto's; sie wünscht ihm den Tod; vor den Augen der Welt wird sie ihn dann bejammern, aber im Innern sich freuen und Gott loben, dass er sie befreit habe.

Und auch in diesen vier Gedichten ist wieder die äussere Form beachtenswerth; auch hier wieder die leichten achtsilbigen Verse statt der *endecasillabi* und *settenari* der solennen Canzone; dazu in LXXXVII zwei *sdruccioli*. In den drei erstgenannten ist sogar auch der Strophenbau genau derselbe (a b a b | c d c d c), nur in LII ist die Strophe etwas complizirter und unter die Ottonarien mischen sich am Ende zwei kürzere Verse.

Solche Poesieen zeigen also das Bestehen einer realistischeren und populäreren Richtung neben der conventionellen der modischen Hofdichtung. Und dieses Nebeneinanderherlaufen der beiden Richtungen ist nicht etwas der italienischen Literatur ausschliesslich Eigenthümliches. Caix in seinem sehr belehrenden Aufsatze: *Ciullo d'Alcamo e le pastorelle francesi e provenzali*[1]), hat die Analogie mit ähnlichen Erscheinungen der provenzalischen und altfranzösischen Lyrik nachgewiesen. Die höfische Dichtung bewegte sich in einer gemachten, künstlichen Welt, und was hinter dieser steckte, offenbaren die oft so derben Spottlieder und Tenzonen der Troubadours. Jenen Schleier des Conventionalismus nun zerrissen die Dichter selber bisweilen und stiegen in die niedere Sphäre der Wirklichkeit hinunter, in die der Gatten, welche mit den Weibern hadern, sie schelten und schlagen, der Frauen, welche, mit dem Manne unzufrieden, dem Buhlen sich hingeben. Dergleichen findet sich mehrfach in den altfranzösischen Romanzen:

Por coi me bait mes maris,
Laisette![2])

ruft eine Dame aus; sie will sich rächen:

---

[1]) *Nuova Antologia di Firenze*, vol. XXX, p. 477 ff.

[2]) Bartsch, Romanzen und Pastourellen, I, 23.

Avec mon amin geirai
Nuette.

Vorzüglich findet sich zu dem Gedichte D'Anc. LII, wie Caix darthat, manche Analogie in der oft gedruckten Romanze in Pastorellenform:

Un petit devant le jour.

wo der Dichter das Gespräch eines Ritters mit seiner im Thurme vom eifersüchtigen Gatten eingeschlossenen Dame belauscht; die Liebenden wünschen dem hässlichen Alten den Tod; die Beschreibung des Eifersüchtigen ist realistisch outrirt. Provenzalisch sind weniger Proben dieser Dichtweise bekannt; aber einige sind doch vorhanden; so das Lied, welches unter dem Namen Cadenet's im Choix, III, 251, steht:

S'anc fui belha ni prezada.

Es hat Aehnlichkeit mit der Gattung der *Alba;* eine Dame schmäht den schlechten Ehemann, den man ihr des Reichthums wegen gegeben, und tröstet sich damit, dass sie den Freund hat und den treuen Wächter:

Ja per gap ni per menassa,
Que mos mals maritz me fassa,
No mudarai, qu'ieu no jassa
Ab mon amic tro al dia.

Dazwischen singt der Wächter selbst, seiner Treue sich rühmend. In gleichem Tone ist die reizende Ballade[1]):

Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire
Per mon marit, quar nol voil nil desire . . .
De lui amar mia sui cobeitosa,
Anz, quan lo vei, ne soi tan vergonhosa,
Qu'eu prec la mort, quel venga tost aucire.
Mais d'una ren me soi ben acordada,
Sil meus amics m'a s'amor emendada . . .

Gewiss sind diese Analogieen mit den Literaturen Frankreichs, auf welche Caix aufmerksam gemacht hat, von grossem

[1]) Choix, II, 242; Chrest. 239, u. s. w.

Interesse; aber Caix selbst ist einen Schritt zu weit gegangen, wenn er die betreffenden italienischen Poesieen einfach für Nachahmungen der entsprechenden französischen und provenzalischen erklärte. Vielmehr täuschten sich diejenigen nicht, welche gerade hier wirkliche Selbständigkeit wahrnahmen. Die Aehnlichkeit besteht eben nur in der Thatsache einer allenthalben hervortretenden realistischeren Richtung neben der conventionellen, hervorgerufen durch die Berührung mit der Volkspoesie oder wenigstens der Empfindungsweise des Volkes. Im Einzelnen aber gestalteten sich die Erscheinungen dieser Art bei den verschiedenen Nationen verschieden, da sie ja gerade aus einer Sphäre stammten, die dem Einflusse der gemeinsamen Schule entzogen und einer selbständigen Entwickelung offen war. So sieht man es z. B. in dem Liede: *Per Arno mi cavalcava*[1]), in welchem Caix nicht mit Unrecht Anklänge an die provenzalische und altfranzösische Pastorelle zu finden glaubte; nur erstreckt sich diese Verwandtschaft nicht über die äussere Form hinaus; der Inhalt des Gespräches, welches der Dichter mit anhört, die Ungeduld des Mädchens, einen Mann zu bekommen, die Scheltworte der Mutter, ist den Pastorellen Frankreichs fremd und statt dessen ein Gegenstand, der in späteren italienischen Volksliedern häufig wiederkehrt[2]). Nicht anders verhält es sich mit den Klagen von Frauen über den Gatten, die ein höchst beliebter Stoff von Canzonen des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien wurden, wie dies Carducci bezeugt[3]). Endlich in dem Gedichte: *L'altro ier fui in parlamento,* nahm Caix nur deshalb so klare Beweise des französischen Ursprungs wahr, weil er sich das Ganze in einer Weise gedeutet hatte, welche durchaus nicht die richtige ist. Es handelt sich hier nicht, wie er meinte, um die gewöhnliche Situation der Romanzen, sondern, wie schon gesagt, die Frau in diesem Gedicht ist unverheirathet, und der Vater erst im Begriff, ihr gegen ihren Willen einen Mann zu geben:

[1]) in Cod. A, 266 steht es anonym, bei Trucchi, I, 73 fälschlich als von Ciacco dall' Anguillaia, und danach bei Carducci, *Cant. e Ball.,* 10.

[2]) Beispiele bei Carducci, *Cant. e Ball.,* p. 43 u. 336.

[3]) *Cant. e Ball.,* p. 3 f.

Veggio 'l mio padre amanire
Per compier lo mal m' à fatto,

sagt das Mädchen; das Uebel ist also noch nicht vollendet; der Mann hat sie noch nicht, sondern soll sie erst erhalten:

Sir Idio, or mi consiglia
(E) donami lo tuo conforto
De l'om, c' a forza mi piglia.

und so der Liebhaber:

Donna, del tuo maritare
Lo mio cor forte mi duole.

Von der Verheirathung ist die Rede, nicht von der Ehe (*matrimonio*), und demnach wird auch die ohnedies jetzt sinnlose Stelle zu Anfang:

Fecemi grande lamento,
C' a forza fui maritata.

mit Trucchi zu bessern sein in:

C' a forza è maritata (d. i. *viene maritata*).

Statt dessen sagte Caix (p. 508): „*Rugieri Pugliese* (?) *viene a colloquio colla donna amata, che si lagna del marito, che le fu fatto sposare per forza.*" Vielmehr fleht sie den Geliebten an, ihr gegen die bevorstehende Verheirathung zu helfen. So beruht denn auch auf einem Irrthum, was Caix weiter hinzufügt: „*Se non che qui il poeta cortigiano si ricorda troppo dei suoi amori cavallereschi e chiude coll' ammonire la donna ad aver cura dell'onore, a non far fallanza, ad amare finamente, ciò che falsa il carattere del genere, ch' egli imitava.*" Er ahmte eben hier gar keines nach; die Moral aber, welche der Liebhaber am Ende predigt, ist nicht die von Caix bezeichnete; es ist die Moral des Decameron, d. h. sich den verhassten Gatten zu nehmen, wie so viele andere thun, da ja das nicht ausschliesse, dass sie beide fortführen, sich zu lieben und glücklich zu sein. Das *non fare fallanza,* zu dem er sie ermahnt, ist eben dieses, keinen Lärm wegen der Ehe zu machen, sich den Leuten nicht zu verrathen, ihr Verhältniss geheim zu halten, gerade wie Compagnetto da Prato (D'Anc. LXXXVII, 41) sagte:

Le vecchie son mala gente,
Non ti lasciar dismagare,
Che 'l nostro amor fiu' e gente
Per lor non possa falzare [1]).

Die drittletzte Zeile des Gedichtes war derartig, dass Trucchi sie unterdrückte *„per onestà"*; das also ist die Ehrenhaftigkeit, die der Dichter dem Mädchen anempfiehlt.

Und an dieser Stelle kann ich nicht unterlassen, von der *Rosa fresca aulentissima* des sogenannten *Ciullo d'Alcamo* [2]) zu

---

[1]) Das Fehlen in der Liebe war die Indiskretion, so bei G. Riquier, VIII, 39 f.

E per mi dons sui celius,
Qu'a fallir no m' abando.

D'Anc. XLII, 4:

Ma non ch' io già per tanto
Dimostri la cagione
Dela mia gioi; chè ciò saria fallire.

und so oft.

[2]) Dieser Name *Ciullo d'Alcamo,* gegen dessen Richtigkeit auch Bilancioni und Caix Bedenken erhoben, wird wohl bald aus der Literaturgeschichte wieder verschwinden. Eine Erfindung Allacci's, wie Caix (*Riv. di Fil. Rom.* II, 178) meinte, ist er übrigens nicht. Der erste, welcher den Dichter erwähnte, war Ubaldini in den *Documenti d'amore* des Francesco da Barberino (1640); er nannte ihn *Ciulo di Camo,* einmal im Verzeichniss der citirten Autoren, und nochmals in der Wörtertafel s. v. *ea;* das erste Mal berief er sich dafür auf Angelo Colocci's Papiere. Allacci in seiner Vorrede, p. 22, führte dann eine oft wiederholte Stelle aus eben jenen Papieren Colocci's an, wo der Dichter *Cielo dal Camo* genannt wird; Allacci selbst aber bildete sich daraus, offenbar mit Rücksicht auf Ubaldini's Bezeichnung, einen *Ciulo dal Camo.* Vincenzo Auria nun in der *Sicilia Inventrice* (Palermo, 1704, p. 31) äusserte die Ansicht, dieses *Ciulo dal Camo* habe man als *Ciulo d'Alcamo* zu lesen, was Mongitore in seinen Zusätzen zu jenem Buche Auria's (p. 153) bestätigte; *Ciulo dal Camo* bedeute *Vincenzo d'Alcamo,* da man in sicil. Mundart *Nzulo* oder *Ciullo* für *Vincenzo* sage. So ging dieser neugeschaffene *Ciullo d'Alcamo* in Mongitore's *Bibliotheca Sicula* (I, 140) über und in Crescimbeni's *Commentari,* von wo ihn fast alle neueren Bücher aufgenommen haben. Manzi citirte allerdings im Wörterverzeichniss seiner Ausgabe von Francesco da Barberino's *Del Reggimento e de' Costumi delle Donne* (Roma, 1815) s. v. *nun* Verse eines *Ciulo d'Alcamo* aus einer Vatican. Hs. Aber welchen Glauben Manzi verdiene, zeigte der Graf Baudi di Vesme in der neuen Ausgabe des *Reggimento* (Bologna, 1875), p. XXIX f.

sprechen, wenn auch eigentlich nur, um sie als ganz anderer Art von dem hier behandelten Gegenstande auszuschliessen. D'Ancona in der seiner Sammlung der *Rime Antiche* einverleibten Untersuchung über das Gedicht kam zu dem Resultate, dass es ein wirklicher Rest alter Volkspoesie sei; darauf weist der Inhalt, der sich ganz in dem der populären Dichtung natürlichen Gedankenkreise bewegt, die Form der Strophe, bestehend aus den später sogenannten *versi Martelliani* mit scharfer Cäsur in der Mitte, abgeschlossen durch eine *syrima* von *endecasillabi*, d. h. ein Strophenbau, der auch sonst aus volksthümlichen Denkmalen bekannt ist[1]), endlich die Sprache, welche, wenigstens, wie sie jetzt ist, eine viel stärkere mundartliche Färbung besitzt als in irgend einem Gedichte der höfischen Schule wahrnehmbar. Während daher die vorher betrachteten Erzeugnisse einer realistischeren Richtung doch immer in unverkennbarem Zusammenhange mit der Hofdichtung stehen, und aller Wahrscheinlichkeit nach von Kunstdichtern herrühren, ist dieser Contrasto der *Rosa fresca* von den anderen Poesieen durch eine Kluft geschieden. Mit dieser Untersuchung D'Ancona's schienen endlich die Fragen, welche das Gedicht angeregt, und welche eine ganze umfangreiche Literatur hervorgerufen hatten, erledigt zu sein. Aber statt dessen ist die Diskussion darüber seitdem nur noch eifriger geworden. Gerade besonders gegen D'Ancona's Ansichten über die *Rosa fresca* richteten sich Caix' Argumentationen in dem mehrfach angeführten Artikel der *Nuova Antologia*. Nach Caix wäre auch dieses Gedicht nichts anderes als eine Nachahmung der Pastorellen Frankreichs. Diese letztere Auffassung erklärte darauf jedoch Gaston Paris in einer kurzen Bemerkung in der *Romania* (V, 125) für zu weit gehend, und Bartoli[2]) hat gegen dieselbe Einwände erhoben, welche auch Caix' Entgegnung nicht zu beseitigen vermochte[3]).

---

[1]) s. auch Monaci: *Sulla Strofa del Contrasto di Ciullo d'Alcamo; Riv. di Fil. Rom.* II, 113—116.

[2]) *Di una nuova opinione intorno al Contrasto di Ciullo d'Alcamo; Rivista Europea, Anno VII, vol. II,* p. 281—294.

[3]) *Ancora del Contrasto di Ciullo d'Alcamo; Riv. Europ.* ib. p. 547—558. D'Ancona blieb bei seiner früheren Meinung über den poetischen

Wie nämlich Caix in das soeben besprochene Lied: *L'altro ier fui in parlamento,* die typische Romanzensituation nur durch Gewaltsamkeit oder Missverständniss hineinbrachte, so hier in die *Rosa fresca* die Situation der Pastorelle, d. h. die des Ritters, welcher sich zum Landmädchen herablässt und sie für sein Begehr zu gewinnen sucht. Die Personen des italienischen Contrasto sind vielmehr beide desselben Standes, beide gehören dem niederen Volke an. Für das Ganze der Composition hat daher Caix keine treffende Analogie im Gebiete der französischen oder provenzalischen Pastorelle nachzuweisen vermocht. Das Einzige, was etwas näher käme, ist die Tenzone des Raimbaut de Vaqueiras mit der Genueserin, wo wenigstens die Frau auch Dialekt redet; aber der Abstand ist immer noch viel zu gross, die Aehnlichkeit viel zu allgemeiner Art, als dass man beide Gedichte in dieselbe Kategorie setzen oder gar das eine dem anderen nachgeahmt erachten dürfte. Was jedem Unbefangenen beim Durchlesen der *Rosa fresca* sofort auffällt, ist der von der höfischen Poesie ganz verschiedene und in seiner plebejischen Rohheit und Frische höchst originale Geist, der sie erfüllt, und man muss sich hüten, verleitet durch die Freude an den aufgefundenen Analogieen, nur immer auf die Aeusserlichkeiten zu achten. Was aber dann auch die Nachweisungen von Aehnlichkeiten mit dem französischen Genre im Einzelnen, in Ausdrücken und Redensarten, betrifft, welche Caix besonders ausführlich in einer anderen Arbeit über die Sprache des Contrasto[1]) beizubringen suchte, so sind sie, wie vortrefflich jener Artikel auch in anderen Beziehungen sein mag, meistens höchst kleinlich und bedeutungslos, und, wenn man gar Corazzini, der ihm hierin gefolgt ist[2]), zustimmen wollte, so würde man bald dahin kommen, jedes Gedicht als die Nachahmung jedes beliebigen anderen betrachten zu können. Dennoch bleibt als Resultat von Caix' Untersuchung dieses deutlich, dass die Sprache der *Rosa fresca*

Charakter des Contrastes; s. sein neues Buch: *La Poesia Popolare Italiana,* Livorno, 1878, p. 4.

[1]) *Rivista di Fil. Rom.* II, 177—191.

[2]) *Del Contrasto di Ciullo d'Alcamo; Propugnatore* IX, 1°, p. 373—408.

stark mit Redeweisen der höfischen Minnedichtung versetzt ist, die freilich dann mit dem Reste, welcher in natürlicher Rohheit verblieben, seltsam contrastiren. Es ist aber übereilt, wenn Caix daraus sofort schliessen will, der Autor müsse ein höfischer Dichter gewesen sein; dabei bleiben ja umgekehrt die plebejischen Elemente des Inhaltes und der Sprache schwer begreiflich. Wohl meinte er, der gebildete Verfasser habe hier absichtlich die Weise des Volkes und selbst dessen Dialekt nachgeahmt. Allein man kann ihm seine Erklärung gerade umkehren; er sagte, der Verfasser musste ein Kunstdichter sein, welcher das Volk nachahmte; man kann behaupten, und dies ist bei weitem das Wahrscheinlichere, es muss ein Volksdichter, ein Bänkelsänger gewesen sein, der bis zu einem gewissen Grade von der Nachahmung der Kunstpoesie angesteckt war, wie solches zu allen Zeiten stattfand. Dieses wollte auch Monaci sagen, wenn er die *Rosa fresca* mit den Gedichten eines Bonvesin, Bescapè, Antonio Pucci und anderer zusammenstellte[1]); und er hatte Recht; man muss hier scheiden zwischen der Volkspoesie im engeren Sinne und der volksthümlichen Bänkelsängerpoesie. Caix dachte bei seinen Argumentationen stets nur an das echte Volkslied, wie er denn auch an einer Stelle geltend machte, der Verfasser eines solchen könne kaum bekannt, nicht berühmt werden. Die *Rosa fresca* ist aber nicht ein wirkliches altes Volkslied, sondern ein Erzeugniss der *poesia popolaresca* oder *giullaresca*, wie so viele alte dialektische Denkmale Oberitaliens.

Bei Betrachtung der Dichtungen realistischen Charakters ist wiederum, wie oben bei der conventionellen Poesie, zunächst nicht zwischen den Dichtern Süd- und Mittelitaliens geschieden worden, und wiederum schon deswegen nicht, weil bei der Unsicherheit der Attributionen die Sonderung kaum möglich ist. Zwei der besprochenen Gedichte sind nach der Handschrift von einem Toscaner, Compagnetto da Prato; aber die beiden anderen sind anonym und stehen mitten unter den Poesieen von Sicilianern und Apuliern. Verfolgt man aber weiter die neue Strömung, welche in

[1]) *Riv. di Fil. Rom.* II, 243.

der italienischen Literatur der conventionellen Manier der sicilianischen Schule entgegentritt, und mehr und mehr zur Befreiung vom provenzalischen Einfluss führt, so wendet sich die Betrachtung ganz und gar Toscana zu, da die hieher gehörigen Erscheinungen bereits in eine Zeit fallen, in welcher die Dichtung im Süden erstorben oder bedeutungslos geworden war.

Guittone von Arezzo selber, wie tief er auch in der provenzalisch sicilianischen Tradition steckt, ja im Provenzalisiren alle Anderen übertrifft, besitzt dennoch schon eine gewisse, uns freilich wenig sympathische Originalität. Guittone's dichterische Thätigkeit zerfällt in zwei scharf geschiedene Perioden, deren Produkte allerdings in den Handschriften und Drucken ganz unordentlich gegen die chronologische Reihenfolge durcheinander stehen[1]). Die erste Periode war die der Liebespoesie. Ohne Minne, so dachte er damals wie die Troubadours, giebt es keine Trefflichkeit, kein Dichten (s. bes. Son. 49); so bemüht er sich verliebt zu werden, fleht *Amore* an in ihn einzuziehen, bittet den Bandino um Belehrung, wie er es anfangen solle, sich zu verlieben (Son. 52 und Val. I, 430). Es ging ihm darin ähnlich wie dem Troubadour Uc de S. Circ, der, nach der Lebensnachricht über ihn, gleichfalls sich nur verliebt stellte um zu singen. Daher denn auch Dante's Vorwurf im Purgatorium, welcher den Mangel an aufrichtiger Empfindung als das Grundübel der Dichtung Guittone's und seiner Genossen bezeichnete. In dieser Zeit gehörte also Guittone durchaus der sicilianischen Schule an, wie ihn Dante in eine Kategorie setzt mit Iacopo da Lentini und Buonagiunta Urbiciani.

Hierauf aber geschah in ihm eine Umkehr; auch er hatte sein *mezzo del cammin:*

> Poi fui dal mio principio a mezza etate
> In loco laido, disorrato e brutto,
> Ove m' involsi tutto.

so heisst es in dem Gedichte über seine Bekehrung an Maria (Canz. III). Er mochte also wohl 35 Jahre alt sein, als er in

[1]) Doch nicht so in der Redianischen Hs., wo sie gesondert sind. s. *Giornale di Fil. Rom.* I, 50.

den Orden der *cavalieri di S. Maria* oder *frati gaudenti* eintrat. Nunmehr war sein Standpunkt ganz verändert; die Liebe, die er gepriesen, schmähte er auf's Heftigste (Canz. IV) und pries statt ihrer allein die wahre Liebe zu Gott. Nunmehr leugnet er, dass Minne Trefflichkeit gebe; es sei auch nicht wahr, dass man verliebt sein müsse, um singen zu können; im Gegentheil sei Liebe Thorheit, und das Rechte und Vortreffliche leistet nur der Weise, nicht der Thor (Canz. I). Er verurtheilt sein eigenes früheres Leben, seine eigene Dichtung, mahnt, man solle seine Liebeslieder nicht lesen:

Però fugga lo mio folle dir como
Suo gran nemico ogni uomo [1]).

An denselben Mastro Bandino, den er zuerst um Belehrung in der Kunst der Liebe gebeten, richtet er nun ein Sonett in ganz anderem Tone (Son. 164), wo er sagt, es wäre vernünftig auch von ihm, die Minne zu lassen, sowie er es gethan.

Solche Reue und Umkehr war nicht selten bei den Troubadours, und auch von Italienern giebt es mehrere Bussgedichte, welche die Abwendung von der Minne zu Gott besingen, so eines von Pannuccio dal Bagno (Val. I, 351), eines von Bacciarone (ib. 407) oder die Canzone des Tommaso da Faenza: *Celestial Padre, consiglio vi cheggio* (Zambrini, op. volg. p. 386). Aber Guittone war hier nur zu sich selbst zurückgekehrt; der Mode der Minnepoesie zu folgen, war ihm stets schwer gefallen; jetzt giebt er sich ganz seiner Sucht zum trockenen Raisonniren hin; er schreibt nicht mehr Gedichte, sondern Traktate und Predigten in Versen; so ist z. B. die 7. Canzone über das Dasein Gottes und die Unsterblichkeit der Seele eine dürre Zusammenreihung von Syllogismen in der Schulsprache mit Citirung von Tullius, Aristoteles, Boethius, Seneca; die Uebergänge geschehen mit einem: „Nachdem wir nun erwiesen haben," u. s. w. Es ist eine Abhandlung, und kein Gedicht. Und darin unterscheidet sich Guittone's religiös moralische Poesie sehr unvortheilhaft von der damaligen populären Dichtung über dieselben Gegenstände, welche doch manche erfreu-

[1]) Canz. III, 2; s. auch Son. 155 an den Conte Gualtieri.

liche Früchte hervorbrachte; Guittone hat nichts von der stürmischen Gluth eines Iacopone noch von dem Erzählertalent Bonvesins oder der rohen Naivetät Fra Giacomino's; er ist ein kalter und subtiler Verstand, und er ist kein Künstler; seine Gedanken bringt er zum Vorschein, wie der Zufall sie ihm in den Mund legt; ihm war es darum zu thun zu belehren und zu predigen, nicht zu dichten; gegen diejenigen, welche seine Gedichte schwierig und dunkel fanden, vertheidigte er sich (Canz. XLIII, Gel. 2) mit den Worten:

E dice alcun, ch' è duro
E aspro mio trovato a saporare.
E puot' essere vero, ond' è cagione,
Che m' abonda ragione[1]);
Perch' io gran canzon faccio e serro motti,
E nulla fiata totti
Locar loco li posso; ond' io rancuro;
Chè un picciol motto puote un gran ben fare.

Hin und wieder trifft er daher einen kräftigen Ausdruck, ein wirkungsvolles Bild, wie Canz. VIII, 3:

Legno quasi digiunto[2])
È nostro core in mar d'ogni tempesta,
Ov' uomo fugge porto e incontra scoglia
E di correr ver morte ora non resta.

erinnernd schon an Dante's: *vivi Del viver, ch' è un correre alla morte* (Purg. XXXIII, 54), und ähnlich heisst es Son. 210:

Non ti rimembra, che come corrieri
Se' in questo mondo pieno di fallire?
Morendo oggi par che nascesti ieri; (Val. *Morendo veggio*)
Nulla ne porti e non sai dove gire.

Aber dergleichen ist verloren in einem Meere von Langweiligkeit und Oede, aus welchem dann wieder Geschmacklosigkeiten hervortauchen, wie Canz. XVI, Gel.:

Messer padre, del cor meo la cervice
Devotamente ai piè vostri s' inchina.

[1]) *ragione* „Gegenstand, Materie" der Poesie, wie prov. *razo*.
[2]) *digiunto* im Sinne von *sdrucito*.

und XVIII, 2:

Quant' aggio e quale in voi ver bono amore,
Non partorir può core,
Tenelo in ventre, e, poi[chè] vol, guaimenta.

d. h. das Herz kann die ganze Liebe nicht kundgeben; also das Herz hat einen Nacken, den es beugt, und einen Bauch, aus dem es gebiert, und, wenn es nicht gebären kann, wehklagt es.

Von seiner besten Seite zeigt sich Guittone in denjenigen Gedichten, welche den provenzalischen Rügeliedern verwandt sind; sein politisches Serventes an die Florentiner (Canz. XLI), wohl das Beste, was er je geschrieben hat, ist oben bereits öfters erwähnt worden. Diesem nahe steht die Invektive und Ermahnnng an seine Mitbürger, die Aretiner (Canz. IX): *O dolce terra Aretina.* Es ist ernst und nicht ohne Kraft, und, wäre es nicht so abstrakt, so würde es an die berühmten Dante'schen Invektiven erinnern. Man sieht hier, wie die politische Erregung auch in dem trockenen und phantasielosen Geiste den Funken der Dichtung zeitweise entzündete.

Wollte man den älteren Literarhistorikern glauben, so hätte Guittone noch einen ganz anderen und viel vollkommneren Styl gehabt, welcher ihn zum direkten Vorgänger, ja Muster Petrarca's machte. Freilich blieb es dabei unverständlich, wie zwei so gänzlich verschiedene Dichtweisen bei demselben Manne möglich, wie der Verfasser der Liebescanzonen in conventioneller Manier und der weitschweifigen Moralisationen das Sonett geschrieben haben sollte: *Già mille volte, quando Amor m' ha stretto.* Aber das Ganze war 'eben auch eine Täuschung, und was unbegreiflich schien, war einfach falsch; denn jene acht Sonette in der Giuntiner Sammlung der *Rime Antiche,* welche in diesem so glatten und gerundeten Style geschrieben sind, waren Guittone untergeschoben und sind Erzeugnisse der Renaissancezeit, das eine derselben notorisch von Trissino [1]).

---

[1]) Es ist das letzte Sonett in der Ausgabe Valeriani's: *Quanto più mi distrugge il mio pensiero.* Dass es von Trissino, bemerkte schon Scipione Maffei in der Vorrede zu Trissino's Werken (1729), p. XXVII f., und

Guittone hat einen bedeutenden Einfluss auf die gleichzeitige Literatur ausgeübt. Wie hoch er geachtet wurde, beweisen die zahlreichen Sonette, welche man an ihn richtete, und bezeugen Dante's Worte im *Purgatorio* und dem Buche *de el. vulg.* Er galt eine Zeit lang in Toscana als Meister der Kunst, und die Nachahmung seiner Manier ist in manchen Gedichten des Meo Abbracciavacca, des Monte Andrea, des Chiaro Davanzati, und auch bei den Pisanern Pannuccio, Bacciarone, Lotto di Ser Dato, unverkennbar.

Die provenzalisirende Dichtweise musste in Toscana naturgemäss immer mehr in Verfall gerathen; denn hier hatte sie

---

Seghezzi in der Vorrede zur Sammlung der *Rime di diversi antichi autori toscani,* Venezia, Zane, 1731; nichtsdestoweniger fuhren viele, und selbst noch Galvani und Nannucci fort, es für Guittone's Eigenthum zu halten und als solches zu preisen. So that auch Foscolo zu der Zeit, als er die *Storia del Sonetto* schrieb, und führte dieses Sonett als von Guittone an, zugleich es als ein Zeugniss für den geringen Wechsel betrachtend, den die italienische Sprache in den fünfhundert Jahren erlitten (*Opere,* X, 403); dagegen in den *Discorsi sulla Lingua Italiana* (*Opere,* IV, 169) erklärte er die Poesieen Guittone's für *spiritose invenzioni di qualche bell' ingegno dell' epoca di Leone X,* ohne dabei zwischen den verschiedenen Gedichten zu scheiden. Giudici (*Storia della Lett. Ital.,* 1863, I, p. 107 f.) hielt die Sonette Guittone's für unecht, auch er, ohne im Einzelnen einen Unterschied zu machen. Dass acht der ehedem Guittone beigelegten Sonette (Son. 211—217 u. 239) aus der Renaissancezeit herrühren, kann niemand bezweifeln, der mit der Entwickelung der italienischen Literatur vertraut ist, und schon die äussere Form deutet auf die Unechtheit derselben. Guittone, wie fast alle älteren Dichter, giebt seinem Sonette die Reimordnung a b a b; nur eine Ausnahme davon ist unter den 205 ihm mit Sicherheit zugeschriebenen vorhanden, nämlich das an Meo Abbracciavacca, nr 172. Diese acht hingegen sind sämmtlich in der Ordnung a b b a, die mit Dante und Petrarca die vorherrschende geworden. Alle Poesieen Guittone's, welche die Giuntina enthielt, darf man aber darum nicht für untergeschoben erklären wollen, da ja ein Theil derselben aus Hss. bekannt und veröffentlicht ist. Selbst die übrigen nur aus jener Sammlung bekannten 21 Sonette (Son. 218—238) sind wenigstens ganz im Style der Alten, den ein Fälscher des 16. Jahrh. kaum so geschickt hätte nachahmen können. Dagegen ist gewiss nicht von Guittone, und wahrscheinlich von einem Dichter der neuen florentinischen Schule die *ballata: Noi sem sospiri di pietà formati,* in der Sammlung Zane, p. 258; Val. Canz. LII.

vollends jeden Boden in den wirklichen Verhältnissen des Lebens verloren. An Friedrichs II Hofe war doch noch am meisten von feudalem, ritterlichem Wesen vorhanden; unter jenen Richtern und Doctoren befanden sich doch auch dichtende Hofmänner und Fürsten. In Toscana trifft diese Richtung auf das Leben der Communen, das gerade Gegentheil des Ritterthums, welches diese Dichtung geschaffen hatte; es sind fast nur noch Notare, welche hier dichten, und man sieht, wie die Poesie jenen spiessbürgerlichen Charakter bekommen musste, der sich in den Tenzonen Ser Pace's und seiner Genossen zeigt, und jene öde Dürre, die bei Guittone und seinen Nachahmern herrscht. Es ist eine äusserliche, rhetorische Uebung in der hergebrachten Weise, daher die vermehrte Künstlichkeit und Affektation, da sich alle Bravour auf die Form wandte. Man dichtete, ohne zu empfinden; wer dichtet, der muss feine Liebe pflegen; aber wie sollte man sich gewaltsam die ritterliche Liebe einflössen, die man in der Wirklichkeit nicht mehr kannte? So quält und martert sich der kalte, trockene Guittone, lässt sich Recepte geben, wie man verliebt werden könne, fleht *Amore* an, in ihn einzuziehen, bis er zuletzt in die ganz entgegengesetzte Richtung umschlägt, und dafür streitet, dass man auch ohne Liebe singen könne, und die Minne schmäht. Und so schmähen sie Andere. Die Gedichte gegen *Amors* waren zwar auch den Provenzalen schon wohl bekannt; aber ihr so häufiges Vorkommen, der ernste, moralisirende Ton, in dem sie abgefasst, scheinen ein wirkliches Zeichen des Grolles und Ueberdrusses. Die Liebe in der neuen Schule hatte dann eine veränderte Bedeutung.

Allein manche von diesen Dichtern, welche unerträglich sind, wo sie die Sicilianer und Provenzalen sclavisch nachahmen, zeigen sich ganz anders da, wo sie eben zu sich selbst und der realen Sphäre zurückkehren, die sie umgiebt. Hier kommen wiederum die Regungen einer freieren und volksthümlicheren Weise zum Vorschein. Dieselben Dichter pflegen bisweilen die eine und die andere Manier, so Monte Andrea und Guido Orlandi, und es drängt sich dabei die Beobachtung auf, die sich auch bei Guido Guinicelli und Onesto von Bologna wiederholt, dass gewöhnlich

die Sonette freier und moderner sind als die Canzonen. Das Sonett war, nach Dante's Zeugniss, eine tiefer stehende Form und damit der volksthümlichen Weise eher zugänglich als die hohe Canzone, die solenne Form der Dichtung, welche immer am längsten im conventionellen Style verharrte.

An Stelle jener süsslich schmachtenden Tenzonen von Messère und Madonna, die sich gegenseitig ihren Schmerz klagen und sich ihre Herzen senden, treten hier Gespräche mit halb spöttischer Färbung, wie die Sonette Chiaro Davanzati's bei Trucchi, I, 157 –161. Die Dame fertigt ihren Anbeter mit guten Lehren ab, will auch von seinen Betheuerungen ehrenhafter Gesinnung nichts wissen, vielmehr zeigt sie sehr viel Eifer für die Treue gegen ihren Gatten, welcher in der älteren Hofdichtung als der böse *geloso* oder *lusingatore* erschien. Dieselbe Abfertigung erhält der Liebhaber in der freilich äusserlich der alten Manier viel näher stehenden Balladentenzone des Guido Orlandi: *Partire, amor, non oso*[1]), und voll echt toscanischer Schelmerei sind die Antworten,

---

[1]) bei Manzoni, VII—X. Manzoni hat, wie sehr oft in den von ihm publizirten Poesieen, die Form ganz verkannt, und so das Gedicht auf das Seltsamste entstellt. Alle hier gesondert numerirten Stücke bilden zusammen eine *Ballata* von 4 Strophen; voran geht die *Ripresa* von 4 Versen, und am Schlusse folgt, nach einem sehr häufigen, auch von Antonio da Tempo erwähnten Verfahren, eine neue *Ripresa* auf die Reime der ersten. Auch die Abtheilung der Zeilen ist bei Manzoni falsch, und str. I z. B. so herzustellen:

Partir, tal' ora fue,
Mi credea da amare
Per vero intendimento preso novo.
Ma ciò non poria fare;
Kè per un cento è piue
Doblato lo disio ke mi trovo.
E per tale m' aprovo
Paragonato sono,
Nè mai altro ragiono
Ke di plaser a voi sempr' amoroso.

Das folgende Gedicht bei Manzoni (XI) ist ebenfalls eine *Ballata* mit einer neuen *Ripresa* am Schlusse, und daher, wenn man recht zusieht, durchaus regelmässig und vollständig erhalten, nicht verstümmelt, wie der Heraus-

welche die *Gemma leziosa* ihrem Bewerber in dem Contrasto des Ciacco dall' Anguillaja von Florenz giebt[1]), wennschon sie zuletzt nicht gar so hartherzig bleibt. Rustico di Filippo, der in manchen Gedichten noch der sicilianischen Manier angehört[2]), hat andererseits ein Sonett: *Io aggio inteso, che senza lo core,* welches mit seiner geistvollen Pointirung schon Crescimbeni in Erstaunen setzte[3]), und ein anderes desselben Rustico: *Tutto lo giorno intorno vo fuggendo*[4]), zeigt vollends schon nicht bloss den Geist und die Feinheit, sondern auch die Schwächen der petrarchischen Poesie in ihren Antithesen von *ghiaccio* und *fuoco.* Von liebenswürdiger Einfalt ist ein Sonettengespräch Chiaro's bei Nannucci, I, 206 f. (nach Massi), und das Bild vom entflogenen Vögelein, dem er sein zur Geliebten entflohenes Herz vergleicht, entzückt durch seine Frische und Natürlichkeit. In vielen anderen Gedichten von Toscanern zeigt sich wenigstens eine bemerkenswerthe Erneuerung der Form; die Sprache hat ihren alterthümlichen Charakter abgestreift, ist behender und flüssiger geworden; die provenzalischen und mundartlichen Elemente, die schwerfällige Gewundenheit des Ausdrucks verlieren sich immer mehr und machen einer natürlich eleganten Redeweise Platz. Dieses kann man selbst in solchen Gedichten beobachten, wie der Canzone des Bondie Dietaiuti: *Madonna, m' è avvenuto simigliante* (Trucchi, I, 100), die doch sonst durchaus an dem alten Ideeenkreise festhält. Als Hauptrepräsentant dieser veränderten Dichtweise muss uns aber eben Chiaro Davanzati gelten, dem wir schon so oft begegneten, und der, mochte er nun die Provenzalen nachahmen, wie in der Canzone: *Non già per gioia, ch' aggia, mi conforto,* oder mochte

geber meinte. Aber alle diese wunderlichen Irrthümer Manzoni's, dem auch die Form des *Sonetto rinterzato* unbekannt war (s. nr. VI u. XIII), zu berichtigen, ist hier nicht der Ort.

[1]) Trucchi, I, 69, wonach bei Nannucci und Carducci.

[2]) s. Trucchi, I, 180. 206 ff. 227.

[3]) Es steht in A, 823 und C, 138, hier als von Rustico Barbuto, wodurch man zugleich sieht, dass dieser mit Rustico di Filippo dieselbe Person. Nach Crescimbeni (III, 89) ist es gedruckt Val. II, 419, Nan. 487, Trucchi, 177.

[4]) in A, 835, bei Trucchi, I, 196, fälschlich als von Chiaro Davanzati.

er Guittone folgen, wie in seinen *Plazer*-Sonetten, stets doch eine besondere Originalität und Gewandtheit offenbarte. Witte hat in einem Artikel in Böhmers Romanischen Studien (I, 114—117) auf die Bedeutung dieses Dichters aufmerksam gemacht, und in der That geben die von ihm bekannten Gedichte, so wenig ihrer auch im Verhältniss zu der Menge der noch ungedruckten sind, eine höchst günstige Idee von seinem Talente und zeigen, dass er unter den älteren Toscanern einer der vorzüglichsten gewesen.

Diese Dichter sind übrigens fast alle Florentiner, worin sich die Prädestination der Stadt als Centralpunkt der literarischen Entwickelung zu erkennen giebt. Ihr Gegensatz gegen die hartnäckigen Anhänger der alten Manier war auch nicht etwa bloss ein unbewusster. Wie sie von den altmodischen Fortsetzern der sicilianischen Schule dachten, sieht man aus einem Sonett von Chiaro Davanzati oder Maestro Francesco[1]) an Buonagiunta Urbiciani, welchem da vorgeworfen wird, dass er sich mit dem Eigenthum des Notars von Lentini schmücke, wie die Krähe mit den Federn des Pfaues:

Per te lo dico, novo canzonero,
Ke ti vesti le penne del Notaro
E va' furando lo detto stranero.
Siccom gli uccel la corniglia spogliaro,
Spogliere'ti per falso menzonero,
Se fosse vivo, Jacomin Notaro.

Dante da Majano's rohes Benehmen gegen den jungen Dante Alighieri, als er sein erstes Sonett an die berühmten Dichter seiner Zeit sendete, ist wohl bekannt; aber Dante da Majano selbst ist es bei ähnlicher Gelegenheit übel ergangen. Auch er hat einmal eine Vision gehabt, welche er zur Deutung an verschiedene Dichter sandte (Val. II, 499); ob die des Alighieri oder die seine vorangegangen, ist nicht zu entscheiden; aber fast erscheint die letztere wie eine ungeschickte Nachahmung der ersteren. Dante Alighieri's Traum ist symbolisch tiefsinnig, der des Dante da

[1]) von ersterem nach A, 680, von letzterem nach C, 120, publizirt bei Manzoni, XVI.

Majano süsslich sinnlich, zu unfeiner Deutung reizend, und Guido Orlandi, welcher halb wenigstens der neuen, feindlichen literarischen Richtung angehörte, antwortete ihm, mit herbem Spotte seine Indiskretion geisselnd (Val. II, 274).

Trucchi, welcher so vielfach in seinen Ansichten über die alte Dichtung irrte, hat hier doch einmal das Richtige getroffen und die verschiedenen Stufen einer allmählichen Entwickelung der Poesie in Toscana wohl wahrgenommen. Er unterschied zwischen den *trovatori,* den Dichtern der conventionellen Manier, den *trovatori di transizione* und den *poeti.* Die Dichter des Ueberganges sind eben die, von welchen soeben die Rede war, während er als *poeti* Dante, Guido Cavalcanti, Cino u. s. w. bezeichnet[1]). Was aber seine Vertheilung der einzelnen Dichter in diese verschiedenen Kategorieen betrifft, so ist sie oberflächlich und inconsequent, wie er denn Guido Guinicelli einfach unter die *trovatori* setzte. Auch die neue Eintheilung, welche Bartoli[2]) versuchte, kann nicht befriedigen; wenn er von Guittone (p. 161) sagte: *„le freddure provenzali lo disgustano ed egli se ne emancipa“,* so scheint das von keiner klaren Vorstellung über das Verhältniss der Schulen in Toscana zu zeugen; er nennt (p. 159) auch Meo Abbracciavacca und gar Pannuccio dal Bagno unter denen, die von provenzalischem Einfluss frei seien. Eine vollständige Classification der einzelnen Dichter ist aber überhaupt unausführbar, so lange nicht von allen die erhaltenen Poesieen sämmtlich veröffentlicht sind, und zugleich die Attribution der Gedichte nach den Handschriften mit grösstmöglichster Sicherheit festgestellt ist; denn bis jetzt ist oft das, was man von einem Dichter kennt, gar zu wenig, um danach entscheiden zu können, welches der allgemeine Charakter seiner Dichtung sei. In Sonderheit ist von den Dichtern der Uebergangszeit noch nicht hinreichend viel veröffentlicht; in den älteren Sammlungen sieht man von ihnen fast garnichts. Trucchi's Werk dagegen erhielt gerade dadurch seine Bedeutung, dass es manches Werthvolle dieser Richtung brachte; weiter gehören hierher die

[1]) s. Trucchi's Vorrede, p. LXXIX ff.

[2]) *I primi due Secoli della Lett. Ital.,* p. 162, n. 1.

von D'Ancona im 6. Bande des *Propugnatore* publizirten 20 Sonette; die Fortsetzung von D'Ancona's Sammlung der *Rime Antiche* wird aber noch eine grosse Fülle des Neuen und Interessanten zu enthüllen haben.

Andere Poesieen toscanischer Dichter zeigen noch weitere Schritte in der Emancipation von den Traditionen der sicilianischen Schule. Folgore da S. Gemignano besingt in Sonettenkränzen die Vergnügungen der verschiedenen Monate und die der verschiedenen Wochentage zur Unterhaltung lustiger Gesellschaften in Siena und Florenz, und ein Cene dalla Chitarra aus Arezzo, ärgerlich über Folgore's Prahlereien (s. Val. II, 199), verfasste zu den lustigen Gedichten desselben burleske Parodieen. Wir haben hier also schon den Beginn der humoristischen Poesie, und dieselbe wird bereits mit grosser Fertigkeit gehandhabt von Rustico di Filippo und Cecco Angiolieri aus Siena, den Vorläufern der Sacchetti und Pucci des folgenden Jahrhunderts. Von Rustico stehen bei Trucchi (I, 225 ff.) achtzehn Sonette dieser ganz realistischen Richtung, politische Satiren, persönlicher Spott, Scherze über kleine häusliche Angelegenheiten und Vorkommnisse, Alles für die Zeit sehr bemerkenswerth, drastisch, natürlich, in kräftigem Ausdruck. Trucchi's Lob des guten Rustico als eines grossen Dichters, Vorgängers Dante's, Schöpfers des *linguaggio illustre*, ist freilich sehr übertrieben. Allein mit diesen Dichtern stehen wir auch schon auf der Grenze des 13. Jahrhunderts; ja die poetische Thätigkeit mancher unter ihnen dauerte in das 14. hinein. Cecco Angiolieri's Angriff auf Dante (Allacci, 195) deutet auf die Zeit von Dante's Verbannung; von Folgore giebt es drei politische Sonette von grosser Kraft und Kühnheit der Satire, welche nach der Schlacht von Montecatini (1315) gedichtet worden [1]). Ist endlich das Sonett: *Color di cener fatti son li Bianchi* [2]), von Guido

[1]) Zwei derselben bei Val. II, 194 f. Die Quadernarien des dritten theilte Borgognoni in der Schrift über Bindo Bonichi, *Propugnatore*, I, 308, mit. Borgognoni wollte sie alle drei Folgore absprechen, aber mit schlechten Gründen, wie Navone im *Giornale di Filologia Romanza*, I, 59, und D'Ancona, *Nuova Antologia*, Ser. II, vol. VIII, 560 f., gezeigt haben.

[2]) Trucchi, I, 244.

Orlandi, dem es die vatican. Hs. 3214 (169) zuschreibt, so hätte auch dieser Dichter noch 1316 gelebt; denn es ist da von der in genanntem Jahre für die Bianchi erlassenen Amnestie die Rede, die Dante wegen der schmählichen an sie geknüpften Bedingung zurückwies:

Così il nome dei Bianchi si diclini
Per tal sentenza, che non vi si appelli,
Salvo che a San Giovanni sieno offerti.

Wir wären also damit über den Zeitraum hinausgelangt, welcher uns hier beschäftigt; denn inzwischen hatte sich schon die Schule des *dolce stil nuovo* kräftig entwickelt, ja damals war schon ein grosser Theil der *Divina Commedia* vollendet. Die neue Schule knüpfte nicht unmittelbar an die in Toscana aufgekommene populär realistische Richtung an, vielmehr ging sie von Bologna aus. Guido Guinicelli, ihr Begründer, war selbst zuerst der alten Manier gefolgt; die meisten seiner Canzonen zeigen keinen merklichen Unterschied von denen der südlichen Hofdichter, inmitten derer sie gedruckt zu stehen pflegen; da findet man dieselben Gemeinplätze, dieselbe Leere und Monotonie, dieselben Bilder und Vergleiche, die wir bei jenen kennen gelernt. Hätte Dante, als er ihn so sehr erhob, ihn seinen Vater nannte, wirklich damit auf alle Poesieen Guido's ohne Unterschied deuten wollen, so wäre sein Urtheil unbegreiflich. Aber ohne Zweifel dachte er, wenn er so redete, eben an die berühmte Canzone: *Al cor gentil ripara sempre amore,* an manche Sonette, wie das von ihm selbst theilweise nachgeahmte: *Io vo' del ver la mia donna laudare,* und etwa an andere verloren gegangene Dichtungen. Man wird kaum irren, wenn man annimmt, dass jene Canzonen Guido's in der conventionellen Manier seinen jüngeren Jahren angehören, als er Guittone seinen Meister nannte, und dass er dann später seinen eigenen selbständigen Weg einschlug. Diese Befreiung geschah bei ihm durch wissenschaftliche Einflüsse; in dem gelehrten Bologna verband sich die Dichtung eng mit der Philosophie, entlehnte von ihr vielfach den Inhalt und selbst die Darstellungsweise. In der Canzone Guido's von *Amore* und *cor gentile* steht zu Anfang gleichsam als philosophische These der Satz, dass *Amore*

seinen Sitz nur in edlem Herzen nehme, in dem Herzen, das Tugend und Adel besitzt, und dieser Satz wird dann mit einer Reihe von Vergleichen erläutert. Aber in diesen Vergleichen ist das alte Repertorium gänzlich verschwunden; man erkennt hier den Denker, der das Bedeutende und Ausdrucksvolle des Bildes sucht. Dieses Streben nach Tiefe, und damit eine neue Kraft und Männlichkeit ist es, was die neue Schule von der alten unterscheidet. *Amore* und *Madonna* bleiben Abstraktionen; aber sie erhalten eine verschiedene Bedeutung. *Madonna* ist noch immer der Inbegriff aller Vollkommenheit; aber sie ist zu einem Symbol geworden, zu der Verkörperung von etwas Höherem, die Liebe zu ihr geht über sie hinaus zur Tugend, zum höchsten Gute, und die Dichtung erhält einen symbolisch allegorischen Charakter; ihr eigentlicher Zweck wird allmählich die Darstellung philosophischer Wahrheit umhüllt vom schönen Schleier des Bildes, wie Dante sie selbst definirt hat. Diese Einmischung der Wissenschaft ist an und für sich noch kein poetisches Element; aber sie giebt der Dichtung doch einen neuen, selbständig entwickelten Gehalt; es ist, wie Bartoli bemerkte, eine neue Emancipation vom Provenzalismus. Der neue Gehalt steht doch jetzt in innerlichem Zusammenhange mit der Persönlichkeit des Dichters, wird nicht einfach von aussen aufgenommen. Der wissenschaftliche Symbolismus rettet vor den alten Phrasen, und damit erhält auch der Affekt von Zeit zu Zeit seine Freiheit wieder, wie am Schlusse von Guido's Canzone und an so manchen Stellen seiner Sonette. Bei den florentinischen Fortsetzern des *dolce stil nuovo*, Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Lapo degli Uberti, Dino Frescobaldi, Gianni Alfani und auch Ser Noffo Notajo d'Oltrarno, mit dem wohl Loffo oder Noffo Bonaguida eine und dieselbe Person[1]), begegnet sich mit jenem Streben nach philosophischer Tiefe die den Toscanern eigenthümliche Neigung zu einer natürlicheren, volksthümlicheren Weise. Daher belebt ihre Dichtungen ein frischerer Hauch, trotz des neuen symbolischen Conventionalismus mit seinen Abstraktionen und Personificationen *Amore's*, der *spiritelli d'amore* und damit der Ver-

[1]) So vermuthet Quadrio und hier wahrscheinlich mit Recht.

äusserlichung innerer, seelischer Vorgänge. Derselbe Guido Cavalcanti, der die Canzone: *Donna mi prega,* mit ihren scholastischen Definitionen und Distinctionen verfasste, dichtete auch die reizenden naiven Pastorellen: *In un boschetto,* und: *Era in pensier d'amor.* Als endlich in Dante's grossem Gedichte die fein ausgebildete Kunst der Schule sich mit dem beliebtesten Gegenstande der populären Tradition verband, erreichte die literarische Entwickelung ihren Gipfelpunkt.

IV.

Die Sprache.

Obgleich der Einfluss der südlichen Mundarten Italiens auf die Sprache der sicilianischen Dichter in gewissen Einzelheiten unverkennbar ist, so unterscheidet sich dieselbe, so wie uns jetzt die Texte vorliegen, im Grossen und Ganzen dennoch nicht wesentlich von der späteren italienischen Gemeinsprache, als deren Grundlage man das Toscanische ansieht. Und dieses ist zu verwundern, da doch naturgemäss, ehe in einem Lande eine gemeinsame literarische Bewegung besteht, ein jeder Dichter eben nur zu seinem eigenen Dialekte zu greifen pflegt, wie es denn auch wirklich in Italien selbst geschah, wenigstens in den nördlicheren und mittleren Provinzen des Landes, welche im 13. Jahrhundert eine grosse Zahl dialektischer Poesieen hervorbrachten. Bestand nun neben den Mundarten damals schon eine Gemeinsprache? Dieses meinte in der That Dante; er suchte es im ersten Buche seiner Schrift *de vulgari eloquentia* zu beweisen und führte zum Zeugnisse eben jene Gedichte der ältesten Lyriker an als solche, deren Sprache verschieden sei von dem Idiom der Gegend, welcher der Verfasser angehörte, und vielmehr überall eine und dieselbe, d. h. sein italienisches *volgare illustre cortigiano.* Diese Ansicht Dante's

nahm neuerdings Perticari wieder auf in seiner *Difesa di Dante*[1]) und vertheidigte sie gegen die Einwände, welche man inzwischen erhoben. Nach ihm wäre dieses alte *volgare illustre* direkt aus dem *latinum rusticum* oder der von Raynouard erdachten gemeinsamen romanischen Sprache entsprossen und hätte sich zuerst im Süden und dann gleichmässig in allen Theilen Italiens entwickelt. Freilich wie diese Entwickelung denn nun vor sich gegangen, was die Hauptschwierigkeit war, darüber blieben seine Bemerkungen sehr oberflächlich und ungenügend, und boten den Gegnern bequeme Angriffspunkte. So wendete sich denn gegen ihn und Dante's Theorie der Graf Giovanni Galvani mit seinem Buche: *Dubbi sulla verità delle Dottrine Perticariane nel fatto storico della lingua*[2]). Ihm stand es fest, dass die spätere Gemeinsprache eben nur das Toscanische sei, und, wenn in den Dichtungen anderer Gegenden von Anfang an etwas ihr so Aehnliches zum Vorschein gekommen, so suchte er sich das Räthsel auf andere Weise zu lösen. So nämlich, wie man oft genug toscanische Schriften unter den Händen lombardischer oder venetianischer Copisten sich dialektisch färben sehe, so habe es ja wohl mit den dialektischen unter der Hand der Toscaner umgekehrt ergehen müssen, und es könnten die Gedichte der Sicilianer in ihrer eigenen Mundart abgefasst und von toscanischen Abschreibern umgestaltet worden sein (p. 56). Aber Galvani kam darüber mit sich nicht in's Reine. Bald ist ihm, wie hier, die jetzige Gestalt der Poesieen bloss Resultat einer Toscanisirung seitens der Copisten, bald ist ihm jene Sprache ein künstliches Idiom, entstanden durch eine Einwirkung der *langues d'oc* und *d'oïl* auf den sicilianischen Dialekt, wodurch er einen nur scheinbaren toscanischen Anstrich erhielt[3]), bald sollen diese Dichter gar *per istudio* toscanisch geschrieben haben (p. 109 ff. u. p. 113), was mit seiner Meinung zusammenhängt, dass es Dichter in Toscana schon gegeben habe, ehe man die Poesie an Fried-

[1]) zuerst Mailand, 1817.

[2]) in *Opere di G. Galvani*, vol. II, Milano, 1846 (das Buch war vorher schon zweimal erschienen, aber in geringerem Umfang).

[3]) s. p. 51 und die ausführlichen Auseinandersetzungen über Entstehung dieser künstlichen Sprache am Ende des Buches.

richs II Hofe pflegte. Und so sprach Galvani auch in einer neueren Schrift[1]) wieder von einer *lingua franca*, einem *romanzo mescidato* der alten Dichter, offenbar mit Beziehung auf die Auseinandersetzungen in den letzten Capiteln der *Dubbi*. Aehnlich schwankte auch der Graf Libri, als er in seinem Buche: *Histoire des Sciences Mathématiques en Italie* (Paris, 1838, vol. I, p. 176 ff.), beiläufig auf diese Frage zu sprechen kam. Dass die Sicilianer sich einer Mundart bedienten, welche nicht die ihrige war, glaubte er, müsse man entweder dadurch erklären, dass toscanische Dichter schon vorangegangen und nur durch die glänzendere Entwickelung im Süden in Schatten gestellt worden seien, oder aber, dass die Texte, wie wir sie vor uns haben, durch die Abschreiber stark modifizirt worden.

Für die letztere Auffassung nun entschieden sich mehrere neuere Kritiker. Francesco Corazzini suchte das Factum der Toscanisirung an den Gedichten selbst nachzuweisen, und zu weiterer Bestätigung übersetzte er drei derselben in das Sicilianische zurück[2]); ihm folgten Bartoli, D'Ovidio und D'Ancona[3]). Eine Anticipirung der toscanischen Gemeinsprache, noch ehe in dieser eine sich allenthalben imponirende Literatur vorhanden war, sagten diese Kritiker, ist an sich unbegreiflich; alle Literaturen beginnen in den Dialekten, und so muss es auch in Sicilien gewesen sein. Aber als mit dem Erlöschen des hohenstaufischen Herrscherhauses die Poesie im Süden verfiel, erhielten sich deren Erzeugnisse nur in Mittelitalien, der nunmehrigen Stätte der literarischen Entwickelung. Die Handschriften, welche uns jene Poesieen aufbe-

---

[1]) *Osservazioni sulla Cantilena di Ciullo d'Alcamo*, citirt bei D'Ancona, *Rime Ant.*, p. 277.

[2]) in einem Artikel der *Rivista Filologico-Letteraria*, Verona, 1871, und *Saggio di restaurazione degli antichi poeti siciliani, per le nozze D'Ancona-Nissim*, Siena 1871. Beide Schriften blieben mir unbekannt; Corazzini's Ansichten aber glaube ich hinreichend aus dem weiterhin zu erwähnenden Artikel des *Propugnatore* zu kennen.

[3]) Bartoli, *I primi due Secoli della Lett. Ital.* p. 141 ff. D'Ovidio in seiner Abhandlung über Dante's *De vulg. el.*, *Archivio Glottologico*, II, 89 ff. D'Ancona in der Sammlung der *Rime Antiche*, p. XII, und den Anhängen zur *Rosa fresca*, ib. p. 285 ff.

wahrt, finden sich alle dort und nicht in Unteritalien; sie sind von Toscanern geschrieben, die keinen Grund hatten, den ursprünglichen Dialekt zu respektiren, wie sie denn erwiesenermassen mit anderen Denkmalen oft frei genug umgegangen sind. Diese Umschreibung konnte dabei nicht schwer fallen für Gedichte, die einen sehr beschränkten Ideeen- und Gefühlskreis in ärmlicher conventioneller Ausdrucksweise behandelten. Zudem sind uns von Giovanni Maria Barbieri in dem 1571 bei seinem Tode unvollendet hinterlassenen Buche: *Dell' Origine della Poesia Rimata*[1]), aus einer Handschrift, die er besass, zwei Proben in wirklicher sicilianischer Mundart überliefert worden, nämlich eine ganze Canzone von Stefano Protonotario und die erste Strophe einer solchen von König Enzo, also Dichtern, welche durch andere Poesieen uns schon bekannt sind. War es nun denkbar, dass ein und derselbe Dichter bald Dialekt und bald *volgare illustre* schrieb, und das in Gedichten ganz des nämlichen Styles und Charakters und von ganz ähnlichem Bau? (D'Ancona, p. 289 f.) Endlich wollte man auch in den jetzigen Texten noch diese ursprüngliche mundartliche Form durchschimmern sehen. Man fand zahlreiche Reime, welche jetzt eben gar keine Reime sind, wie *amoroso: uso, avere: sentire*, und bemerkte, dass sich echte Reime herstellten, sobald man statt der toscanischen die entsprechenden sicilianischen Formen einsetzte. Also hier hatte der Reim verrathen, was ursprünglich dagestanden, und demgemäss wollte man über die Sprache der Denkmale im Allgemeinen urtheilen.

Diese Argumentation fand allerdings von einigen Seiten Widerspruch. Caix, in der Recension von D'Ancona's Untersuchung über die *Rosa fresca*[2]), suchte wenigstens in Bezug auf das letztere Gedicht darzuthun, dass es nicht sowohl sicilianisch oder toscanisch, als vielmehr apulisch, und demnach nicht aus dem ersten Dialekte in den zweiten umgeschrieben, sondern sogleich in dem dritten abgefasst sei, wie wir es noch heute haben. Monaci, in

---

[1]) herausgegeben von Tiraboschi, Modena, 1790; die beiden Gedichte p. 142 u. 143.

[2]) *Rivista di Filologia Romanza*, II, p. 177—191.

einer Besprechung der neuen Sammlung der *Rime Antiche*[1]), äusserte seine Bedenken gegen die Herstellung der sogenannten sicilianischen Reime in D'Ancona's Text, was also doch Zweifel an der Richtigkeit der ganzen Theorie über das ursprüngliche Idiom der Poesieen einschliesst. Der Graf Baudi di Vesme wendete sich im zweiten Abschnitte seiner Schrift: *La lingua italiana e il volgare toscano*[2]), gegen Corazzini's Behauptungen und Restaurationsversuche. Er glaubte, die sicilianischen Gedichte seien wirklich toscanisch abgefasst worden, und für ihn, als einen Gläubigen der *Carte* von Arborea, hatte das keine Schwierigkeit; der berühmte Aldobrando von Siena, Schüler des berühmteren Gherardo von Florenz, war gegen 1181 aus der Heimath nach Sicilien geflohen, woher denn die toscanische Schule und Sprache auf der Insel. Corazzini antwortete ihm mit: *Una Quistione su la Storia della Lingua*[3]), auf seiner Meinung beharrend, und liess dabei auch die drei restituirten Canzonen mit einigen Verbesserungen wieder abdrucken.

Das Argument der auf sicilianische Form deutenden Reime, welches wohl das stärkste schien, war im Gegentheil das schwächste. Es ist seltsam, dass den Vertheidigern jener Ansicht nicht ein naheliegendes Bedenken gekommen ist, dieses nämlich, dass dergleichen Reime doch nur Beweiskraft haben, wenn sie sich allein bei den Sicilianern finden und sonst nirgend. Gerade das ist aber nicht so; vielmehr trifft man auf diese sicilianischen Reime eben so oft auch bei den Dichtern Mittelitaliens, wie sie denn schon Bembo in den *Prose* aus dem *Tesoretto* des Brunetto Latini anmerkte, und Quadrio (I, 766) speziell von ihrem Vorkommen bei den Toscanern handelte[4]). Solche Reime beweisen also entweder garnichts oder viel zu viel. Bartoli führt nach Corazzini aus zwei Canzonen Iacopo's da Lentini die Reime auf: *avere* : *morire, fidi* : *mercede;* aber Guittone von Arezzo reimte z. B. Son. 87: *ancide* : *mercide,* und *dire: tenire* oder dgl. hat er hundertmal,

[1]) *Riv. di Fil. Rom.* II, p. 237—243.

[2]) *Propugnatore,* VIII, 1°, p. 1—36.

[3]) *Propugn.* ib. p. 276—334.

[4]) An ihr Vorhandensein erinnerten nun von neuem Monaci und Baudi.

wie so viele andere. Bartoli fand bei Ruggerone: *parisse: morisse;* aber *piacesse* : *avesse* : *sentisse* steht bei Paganino da Sarzana (D'Anc. XXXVI, str. 2), *volesse* : *venisse* bei Iacopo Mostacci aus Pisa (ib. XLVII, str. 2). Er fand *nivi* statt *neve,* und Dante selbst hat latinisirend *vice, nigri,* u. dgl. Er fand *dimura: paura,* und *scura: dimura* liest man, als eines unter den zahlreichen toscanischen Beispielen, bei Pannuccio dal Bagno, Val. I, 340. D'Ovidio (p. 93) citirt als mundartlichen Rest den Reim *contrata: ingannata;* aber *contrata* kann ebensowohl ein Latinismus sein, wie das bei den Alten so häufige *a grato* (*a grado*), und, wenn Odo delle Colonne *prisa* statt *presa* sagte, so gebrauchte Dante im Reime *sorpriso* und *ripriso.* Corazzini, von Baudi auf dieses Verhältniss aufmerksam gemacht, konnte nicht umhin anzuerkennen, dass auch in Gedichten von Toscanern im Reime oft *u* für *o*, *i* für *e* eintrete, und dass unter anderen die Form *avire* von Nannucci mit derartigen Beispielen belegt werde; aber, was nun noch fehle, sei, dass man ihm ein zweifelloses Beispiel für *aviri* anführe (l. c. p. 280). Das heisst also, Corazzini giebt zu, dass auch toscanisch betontes lat. *ē* mit lat. *i* reimen konnte; er bezweifelt aber, ob dieses auch mit tonlosem auslautendem *e* und *i* der Fall gewesen. Es ist aber wunderlich, das erste zuzugeben und das zweite zu bezweifeln; denn gerade die Indifferenz zwischen tonlosem auslautendem *e* und *i* ist eines der bekanntesten Facta der alten Sprache, und, wenn man einmal den Toscanern ein *avire* zugesteht, so konnte beispielsweise *sospiri* : *avire* so gut toscanisch reimen wie sicilianisch, nämlich sicil. *sospiri* : *aviri,* tosc. *sospire*: *avire.* D'Ovidio sagte freilich (p. 93), *sospire* (: *dire*) sei weder sicilianisch noch toscanisch; aber er brauchte nur die lange Liste von Pluralen auf *e* statt auf *i* aus Singularen auf *o* bei Nannucci, *Teorica de' Nomi*, p. 288 ff., anzusehen, um sich aus den vielen Beispielen von Toscanern selbst des 14. Jahrhunderts vom Gegentheil zu überzeugen. Und wenn wiederum Bartoli (p. 147) aus dem Reime: *pari* : *fare* : *formare,* einen Schluss auf sicilianische Form zieht, so müsste auch Dante da Majano sicilianisch geschrieben haben, da er *pare* : *allegrare* reimte (Val. II, 440) *fare*: *celare* : *parlare* : *pare* (ib. 442) und so öfters, ja ebenso Dante

Alighieri und sogar Petrarca, die gleichfalls *pare* für *pari* verwendeten.

Man hat übrigens, wie aus den angeführten Beispielen ersichtlich ist, hier verschiedene Dinge mit einander vermischt, und es versäumt festzustellen, welches denn überhaupt die Reime sind, welche auf sicilianische Formen und nur auf solche führen. Man sagte, die Reime von *e* mit *i* und *o* mit *u* seien sicilianisch; aber in dieser Ausdehnung und Unbestimmtheit ist die Behauptung unrichtig, und will man zusehen, was uns die Reime der ältesten Dichter lehren können, und welcher Art die bei ihnen vorhandenen Eigenthümlichkeiten sind, so darf man dabei den verschiedenen Ursprung dieser toscanischen *e, i, o, u* nicht vernachlässigen.

Wenn also reimen: *e* aus lat. *ĕ* mit *i*, *o* aus lat. *ŏ* mit *u*, wie

mena : dotrina. D'Anc. V, 106.
dipartive : neve. XLIX, 22.
meno : fino. LXV, 33.
conduce : croce. XXXII, 54.

so können die Formen *mina, nive, cruce* einfach als Latinismen betrachtet werden, wie deren so viele bei den Alten vorkommen; daher haben diese Reime bei Toscanern nichts Auffallendes, und Dante sagte, wie schon erwähnt, *vice,* Par. 30, 18; *vide* als Praesens, son. *Ciò che m'incontra; nigri,* Purg. 33, 110; Cino da Pistoja: *sino* (*seno,* Carducci, *Rime di Cino,* p. 138); Petrarca: *nigre,* son. *Mie venture,* u. dgl. m.[1]). So waren ferner die Latinismen *tui, sui* für *tuoi, suoi* bei den Toscanern stets sehr gewöhnlich.

Ferner, reimt ein aus lat. *i* in Position entstandenes *e* mit einem *i* in Position, das sich erhalten hat, und ebenso ein *o* aus *u* in Position mit einem erhaltenen *u* in Position, wie

insegna : scigna (scimmia). D'Anc. IV, 11.
veglio : piglio. V, 81.
adusse : fosse. I, 77.

so zeigt sich auch darin nichts spezifisch Sicilianisches. Denn, wenn diese Mundart die lat. *i* und *u* in Position fast immer erhält, so dass sie alle aufeinander reimen können, so hat umgekehrt das

---

[1]) *pigro* (*pĭger*) ist eines von den Worten, welche lat. *ĭ* erhielten; aber Pannuccio reimte, Val. I, 341: *allegro: pigro.*

Toscanische die Neigung, dieselben in *e* und *o* zu verwandeln, wo sie wieder alle reimen würden. Nur ist diese Umwandlung im Florentinischen nicht consequent durchgeführt worden, weshalb *degno, segno* neben *benigno; maestro* neben *sinistro* stehen. Aber andere benachbarte Idiome, wie das Sienesische, Umbrische, Romagnolische, gingen hier viel weiter, und trifft man daher auf Reime wie *vedesse* : *partisse,* so hat man sie sicilianisch *vidissi*: *partissi,* dagegen sienesisch *vedesse* : *partesse* zu lesen. Und so haben auch die Florentiner noch im 14. Jahrh. derartige Formen ungescheut verwendet; Dante schrieb *venesse* im Reime, Inf. I, 46; *venta, penta* für *vinta, pinta,* son. *Voi donne; benegno,* Canz. *Gli occhi dolenti,* str. 3; *conto* : *conto* : *giunto* : *punto,* Canz. *Poscia ch' Amor,* str. 5; selbst Petrarca hat *sinestra,* Trionf. d'am. II, 183, und dergleichen auch Boccaccio und spätere. Finden sich nun hier auch Formen, welche weder florentinisch noch sonst aus toscanischen Mundarten bekannt sind, wie z. B. Guittone's *quento* für *quinto,* Canz. XXIX, 3, so ist darin nichts anderes zu sehen als die Fortsetzung einer bekannten Tendenz der Sprache, und diese Annahme ist sogar unumgänglich, da die Toscaner ein solches *i* auch auf lat. *e* in Position reimen lassen, wie hier *quento* : *valimento,* während sicilianisch, wo lat. *e* in Position nur selten in *i* überging, dieser Reim von *i* : *e* unmöglich wäre. Indessen sind doch auch nicht alle hierhergehörigen Reime der Toscaner auf die angegebene Weise zu deuten; ein grosser Theil erklärt sich wiederum einfach durch Latinismen, wie *ditto, isso, surge, sutto, condutto* bei Dante, *percusse* bei Petrarca und viele andere noch in späteren Zeiten.

Auszuschliessen sind weiter noch die Reime von lat. $\bar{e}$ vor Vocal mit *i,* wie *credea* : *avia,* welche nicht untoscanisch, wie an anderer Stelle zu erwähnen sein wird, und endlich die Formen *nui, vui* für *noi, voi,* die, mag man sie nun erklären, wie man will, von toscanischen Dichtern zu allen Zeiten gebraucht worden sind.

Es blieben also als sicilianisch die anderen Fälle von lat. $\bar{e}$: *i* und lat. $\bar{o}$: *u* übrig; denn lat. $\bar{e}$ und $\bar{o}$ sind sicilianisch *i, u* geworden, toscanisch aber nicht. Diese sind daher näher zu betrachten:

1) Reime von tosc. *e* aus lat. *ē* mit *i:*

a) Reime der Verbalendungen *ere : ire, ete : ite,* etc. wie

avere : morire. D'Anc. IV, 47.
aucidete : venite. XX, 37.

Guittone: *arricchire : piacire,* Son. 9; *abbellire : piacire,* Son. 111, und oft. Guido Guinicelli: *servire : parire,* Val. I, 86; *servire : vedere,* 95. Onesto Bolognese: *salire : cadere; morire : vedere,* Nan. 159 u. 160; *primo : ricevimo*[1]), Trucchi, 219; und so Incontrino de' Fabrucci von Florenz: *primo : avemo,* Grion, Pozzo, 42; Pucciandone aus Pisa: *podere : servire,* Val. I, 461; Betto Mettefuoco: *piacere : servire,* Val. II, 74. Brunetto Latini brauchte solche Reime in seiner Canzone (bei Trucchi, 167) und im *Tesoretto* (VIII, XVII, XXI), und sehr häufig sind sie in der *Intelligenzia.* Dagegen werden sie immer seltener bei den anderen Florentinern. Die Compiuta Donzella hat noch: *volere : ubbidire,* Trucchi, 135; Monte Andrea: *avere : partire,* ib. 120, und *venire : vedere,* D'Anc. Son. XIX; Ser Pace: *servire : piacere,* Val. II, 415, u. s. w. Guido Cavalcanti's: *vedite : sbigottite,* Val. II, 343, steht ganz vereinzelt; bei Dino Frescobaldi, Lapo Gianni, Cino und Dante kommt dergleichen nicht mehr vor.

Immerhin konnten diese Formen mit *i* statt *e* leichter Aufnahme finden, da sich hierbei an den Uebergang in eine andere Conjugation denken liess. Die zweite Person plur. der 2. Conjugation lautete übrigens auf *i* auch in lombardischen und emilianischen Mundarten; daher hat sie noch Bojardo, welcher sie aus seinem Dialekte schöpfte, und so konnten sie aus dem ihrigen auch die Bolognesen entnehmen, wenn sie bei ihnen sich finden.

b) sonstige Reime von lat. *ē* mit *i,* wie

diffide : merzede. D'Anc. VIII, 2.
freno : fino. V, 117.
dice : fece. LXXII, 25.
paese : mise. IX, 2.
impromise : ofese. LI, 30.

[1]) *ricevimo* = *ricevemo,* heut' *riceviamo;* sicil. jetzt *ricivemu,* aber in den Chroniken des 14. Jahrh. *ricivimu.*

Guittone: *ancide* : *mercide,* Son. 87, und dgl. unendlich oft. Dasselbe Guido Guinicelli, Val. I, 108; Onesto: *vidi* : *cridi* (*credi*), Val. II, 149; Pannuccio aus Pisa: *avviso* : *acciso* (*acceso*) : *miso* : *piso* (*peso*), Val. I, 382; Buonagiunta von Lucca: *crido* (*credo*) : *fido,* Val. I, 533; Brunetto im *Tesoretto,* XVII: *chino* : *frino; Intelligenzia: cridi* : *fidi,* 32, und in diesem Gedichte mehr dergleichen. Doch scheint das *– ēs –* aus *– ens –* hier eine besondere Stellung einzunehmen; denn Dino Frescobaldi reimte noch in einem Antwortsonett (Val. II, 527): *priso* : *intiso* : *acciso* : *fiso,* und das eine *priso* statt *preso* gebrauchte auch Guido Cavalcanti (Val. II, 291) in der Canzone: *Donna mi prega;* ja selbst Dante hat *sorpriso, ripriso,* Purg. 1, 97 u. 4, 126. Dieses *priso* ward aber nicht bloss im Reime verwendet; bei Guittone findet es sich zweimal im Verse, Son. 25; und Val. I, 341 liest man: *priso* : *peso;* ib. 498: *priso* : *impiso,* wo also kein Reimzwang vorhanden war. Ferner ist zu bemerken, dass der Schreiber der vatican. Hs. 3793, der im Ganzen nur selten durch Aenderung des *e* in *i* die Reime herstellte, gerade *priso* neunmal in den 93 Gedichten bei D'Ancona geschrieben hat. Ausser diesem einen Falle, mit dem es eine eigenthümliche Bewandtniss gehabt haben muss, verschwindet diese Klasse von Reimen weit schneller als die erste; schon bei den florentinischen Dichtern des Ueberganges giebt es deren nicht mehr.

Der Reim des Onesto: *ira* : *sira* (*sera*), Val. II, 145, ist gut bolognesisch. Bei D'Anc. LXXXV, 1: *maitino* : *sereno* : *latino* : *fino,* würde, heut' wenigstens, nicht sicilianisch sein (*sirenu*); ist das Lied nicht von Prenzivalle Dore, sondern von Semprebene von Bologna, so fänden die Reime ihre Erklärung in der Mundart des Autors: *matein* : *serein* : *latein* : *fein;* dazu stimmt auch das *tira* : *sira,* v. 21 f.; allein *vedire,* v. 2, wäre wieder nicht bolognesisch. Der Reim: *matino* : *sereno* : *fino* kommt aber gleichfalls vor bei dem Florentiner Puccio Bellondi, Nan. 196[1]), und *fino* : *sereno, Intelligenzia,* 20.

---

[1]) Das Gedicht dort nach Massi anonym; von Puccio Bellondi ist es nach Zambrini, Op. volg. p. 25.

2) Reime von tosc. *o* aus lat. *ŏ* mit *u*, wie

uso : amoroso. D'Anc. I, 29.
ora : pintura. II, 3.
innamora : altura. LIII, 27.
ciascuno : dono. IV, 8.

Guittone: *alcuna : persona.* Canz. II, 2; *uso : amoroso,* ib. 4, und dergleichen unendlich oft. Guido Guinicelli sogar in der Canzone *Al cor gentil,* str. 2: *natura : innamora;* Onesto: *natura : ora : scenditura,* Nan. 159. Brunetto, *Tesor.* XV: *grazioso : uso,* u. s. w. Aber die Reime von *o* aus lat. *ŏ* mit *u* beschränken sich nicht auf diese Dichter, welche die meisten Beispiele von *ē : i* boten, vielmehr sind sie allenthalben, auch bei den Florentinern der späteren Zeit verbreitet. Nur fragt es sich, ob es da auch noch dieselbe Erscheinung ist, wie bei den Sicilianern. Wenn bei letzteren *o* und *u* zusammentreffen, so ist es natürlich, das *o* in *u* umzuwandeln, um den Reim herzustellen; aber bei den Dichtern Mittelitaliens zeigen die Drucke ebenso oft das *u* umgekehrt dem *o* angepasst; findet man dort meistens *ura : pintura* geschrieben, so hier *ora : pintora,* und dieses sicherlich nicht durch blosse Willkür der Herausgeber. Dazu kommt, dass die Dichter Mittelitaliens das *u* auch da mit *o* gereimt haben, wo das letztere selbst in den sicilianischen Formen bestand, d. h. wo es aus lat. *ŏ* entstanden war[1]), oder in Worten wie *nome, come.* So Guido Guinicelli: *assicuro : duro : muro : mòro (muojo),* Val. I, 110: Pannuccio dal Bagno: *sono : alcono : bòno,* Val. I, 374; Buonagiunta: *vertode : pròde,*

[1]) Die sicil. Ausnahme mit *u* aus lat. *ŏ* ist *dimura* (tosc. *dimòra,* aber altfz. *demóre,* s. Roman. Stud. III, 178 u. 182), daher D'Anc. LXXXIV, 13: *paura : dimora.* Sonst sind Reime von lat. *ŏ* mit *u* sicilianisch unmöglich, und kommen auch in den von solchen Dichtern bekannten Poesieen nicht vor. In der anonymen Canzone D'Anc. LXVI, 27, steht scheinbar ein derartiger Reim: *assicuro : core;* aber dort sind nur die Zeilen falsch abgetheilt, und es ist zu lesen:

Ed io con fin cor puro
Le vogli' esser servente.

Das Gedicht ist übrigens wahrscheinlich von einem Pisaner oder Lucchesen, wie v. 47 die Form *fermesse (: volesse)* für *fermezze* zeigt.

ib. 510. Guittone bietet, wie immer, die reichste Sammlung: *ono (uno) : bòno,* Canz. V, 2; *adduce : nòce,* Canz. XVI, 1; *Chiosi (Chiusi) : pòsi,* Canz. XL, Gel. 2; Monte Andrea: *uomo : consomo,* Val. II, 33; Folgore: *fochi : giochi : cochi : mandochi (manduchi),* ib. 183. Und so enthält sich dieser Reimweise auch die neue florentinische Dichterschule nicht ganz. Dino Frescobaldi hat: *puote : virtote,* Val. II, 513; Guido Cavalcanti antwortet mit *lume : fiume : costume,* Val. II, 348, auf des Bernardo da Bologna Reime *come : nome : some,* ib. 275. Er hat ferner: *come : lume; nome : costume* in der Canzone *Donna mi prega.* Bekannt ist Dante's *lome,* Inf. 10, 69, und dasselbe *dolce lome* gebrauchte Cino (Carducci, p. 119). Wenngleich es hier aber wahrscheinlich ist, dass vorzugsweise die Aenderung des *u,* nicht die des *o* stattzufinden hatte, so ist es doch nicht für alle Fälle gewiss; denn in den bei florentinischen Dichtern häufigen Reimen wie *altrui : pòi,* liest man neben *altroi : poi* zu oft *altrui : pui,* um es einzig auf Rechnung der Herausgeber zu setzen; ja bei Guido Cavalcanti steht sogar *pui* für *puoi,* Val. II, 281, und Dante hat, Purg. 19, 81, nach den besten Hss., *furi* für *fuori* angewendet. Man kann daher auch nicht entscheiden, ob Cino (Card. 109) *persona : alcona : perdona,* oder *persuna,* etc. schrieb; Francesco da Barberino (Doc. 3, 22): *ciascono : pono,* oder *ciascuno : puno,* und ebenso Guido Cavalcanti (Val. II, 369); *curi : fiori,* wenn diese Strophe überhaupt von ihm, was zu bezweifeln. So ferner Dante's *paurosi : chiusi,* Son. *Dagli occhi della mia donna.* Doch ist es wahrscheinlich, dass er *chiosi* gesagt, da dieses auch bei Anderen nicht selten [1]). Dante's *soso,* Inf. 10, 45, ist durch die besten Hss. beglaubigt wie *lome;* also hatte Cino (Card. 25) wohl auch *lassoso : astioso.* Nach Dante sind dergleichen Reime nicht mehr lange im Gebrauche gewesen; einige Spuren aber finden sich noch bei anderen Dichtern des 14. Jahrhunderts, wie Graziolo de' Bambagioli und Franco Sacchetti.

---

[1]) sogar bei Iacopo da Lentini, Val. I, 310, wenn das Sonett von ihm, wie es ihm Cod. A, 327, zuschreibt. Auch Francesco da Barberino hat es dreimal, Doc. 56, 10; 142, 8; 271, 6; also wohl auch das vierte Mal, 14, 6: *ascosa : chiosa,* nicht *ascusa : chiusa,* wie Ubaldini setzte.

Die Form *chioso* würde sich aus lat. *clausus* erklären[1]). Dante's und Cino's *soso* könnte eine Anbildung an das alte *gioso* für das jetzige *giuso* sein[2]). Bei den übrigen Formen mit *o* statt *ū* bleibt aber die Frage, woher sie stammen; denn sie entsprechen den toscanischen Lautgesetzen so wenig wie denen der südlichen Mundarten. Dante's *lome* und Guido's *costome* nennt man romagnolische Formen, und wirklich geht in diesem Dialekte *ū* vor Nasalen in *o* über (Mussafia, Darstellung der Romagnolischen Mundart, § 50), womit sich dann weiter ein *alcono, consomo, comone,* u. s. w. deuten lassen würden. Auch *vertode* könnte man allenfalls noch erklären, wenn man es auf ein romagnolisches *virtó* zurückführt (*ū* zu *o* im Auslaute, Muss. 58). Aber auf *assicoro, misora, addoce* passen selbst die Lautverhältnisse dieser Mundart nicht, und ferner, wie kamen die romagnolischen Formen in die Gedichte der Toscaner? Caix[3]) nennt diese Reime bolognesische, d. h. offenbar, sie sollen ihren Weg aus der Romagna über Bologna genommen haben und nach Toscana zugleich mit der Tradition der bolognesischen Schule gelangt sein. Aber es gab deren in Toscana aller Wahrscheinlichkeit nach, ehe die bolognesische Dichterschule irgend welche Bedeutung hatte. Nach Caix selbst nahm die Literatursprache ihren Weg vom Süden her durch die umbrisch-

---

[1]) Mundartlich besteht der Stamm mit *au* sogar in Compositis, aretinisch *concòrre (conchiudere),* s. Archivio Glott. II, 448, n. 2.

[2]) Dieses alte *gioso* findet sich freilich bei Dante nicht (Diez' Versehen hat Flechia, Arch. Glott. II, 26, n., berichtigt). Aber Francesco da Barberino, Doc. 262, 10, reimt *gioso* : *nascoso.* Und so kommt es auch in Prosa vor, in einer Stelle der alten Uebersetzung des *Girone,* welche vor dem *Febusso e Breusso* gedruckt ist, p. CXV: „*Quando ella hae ditte queste parole, non fe altra dimoranza, anzi se ne va al suo palafreno e montavi suso, e lassa Breus laggioso.*" *gioso* war tosc. die regelrechte Form aus lat. *deorsum,* mittellat. *josum,* prov. *jos,* und, wie Flechia anführt, sard. *giossu* und *giosso,* venet. *źoso, źo,* lombard. *ǵo;* endlich auch altrömisch *giose,* Fragm. Hist. Rom. 311. Das spätere *giuso* scheint erst durch Anbildung an *suso* entstanden zu sein; war dieses aber so, und gab es vor Alters daneben noch ein *gioso,* so konnte man auch wohl umgekehrt das *suso* nach diesem in *soso* umwandeln. Schuchardt, Voc. II, 177, führt zu Dante's *soso* ein vulgärlat. *sorsum* an.

[3]) *Formazione,* p. 309, n. 1; *Ant. Mon.* p. 78.

aretinische Schule; Guittone dichtete schon vor Guido Guinicelli, und doch wimmeln seine Verse von solchen Reimen. Anderswo hat Caix auch an eine andere Erklärung gedacht; er führte die Umwandlung von *ū* in *o* auf die bekannten vulgärlateinischen Formen wie *futoro, fortona* zurück, welche auf die Bildung des Aretinischen und Umbrischen gewirkt hätten[1]). Liesse sich eine solche Erscheinung im Südtoscanischen mit grösserer Bestimmtheit nachweisen, so wären damit freilich die besprochenen Formen weit besser gedeutet, als wenn man sie aus dem Romagnolischen herleiten müsste, und dann wäre es auch natürlich, dass sie am häufigsten bei dem Aretiner Guittone vorkommen[2]).

Wie man aber für *o* : *u* die Schreibung *o* : *o* findet, ebenso, wenn auch seltener, die von *e* : *e* für *e* : *i*, und immerhin auch dieses zu häufig, als dass es von den Herausgebern erfunden sein könnte. So bei Guittone, neben dem gewöhnlichen *servire* : *avere* oder *servire* : *avire*, auch *servere* : *avere*, Son. 41; *volete* : *seguete*, Son. 16; *servere* bei Meo Abbracciavacca, Val. II, 19; *mercede* : *martede* (*martidi* = *martiri*), Dante da Majano, Val. II, 456; *perere*, ib. 459. Noch Rustico di Filippo bei Trucchi, I, 225: *dece* (: *fece*) für *dice*, wo es sicherlich die Hs. hatte, da der Herausgeber es sogar für *decet* verstand. Auch Fälle, in denen dieses *e* aus *ī* mit *e* aus *ĕ* reimt, wie oben *o* aus *ū* mit *ŏ*, giebt es; Guittone: *richère* : *savere* : *compiere* : *dere* (*dire*), Son. 171. Und hier wiederum, entsprechend Dante's *furi* und *pui*, bei Francesco da Barberino, Doc. 49, 13: *vita* (: *riscita*) für *vieta*. Wenn daher Dino Frescobaldi, Val. II, 510, reimte: *s'avvide* : *uccide* : *riede;* Onesto, ib. 137: *divide* : *siede* : *s'avvede* : *eccede;* Tommaso da Faenza, ib. 251: *castighi*:

---

[1]) *Vocalismo*, p. 23. Auf die vulgärlateinischen Formen verwies auch schon Perticari, s. *Difesa*, die Tafel zu cap. XII.

[2]) In den Sonetten der Hs. 3793 findet sich einige Male *o* für *ū* auch ausserhalb des Reims: *ognono*, Cherrier, p. 529, son. V:

Che di farlli incotro *ognono* ne sia restio.

por für *pure*, ib. VI:

Ch' io non daria d'alcun *por* solo un perppe.

ona statt *una* in Grions Verzeichniss, nr. 488:

S'*ona* donzella di trovare s'ingegna.

pieghi, so ist nicht klar, wie man zu ändern hat. Phonetisch steht es übrigens mit den Formen, welche *e* aus *ī* haben, gerade so, wie mit denen, die *o* aus *ū* haben; d. h. *e* aus *ī* ist romagnolisch, aber nur vor Nasalen (Muss. R. M. 25), und die andere Erklärungsweise (Caix, Voc. 21) ist hier wie dort nicht hinreichend begründet.

Indessen hat man überhaupt bezweifelt, ob es gerechtfertigt sei, durch Aenderungen, welcher Art sie nun sein mögen, hier die Reime herzustellen, und ob man nicht vielmehr die Worte in ihrer gewöhnlichen Gestalt belassen und als unvollkommene Reime betrachten müsse. So glaubte Blanc (Ital. Grammatik, p. 51), Dante habe wohl *lume* und *suso* geschrieben, die Späteren erst in *lome* und *soso* geändert; denn geschlossenes *ó* habe bei den Alten mit dem nahe verwandten *u* reimen können, und ebenso geschlossenes *é* mit *i*, wogegen zunächst einzuwenden, dass, wie gezeigt worden, nicht bloss *ó* und *é*, sondern auch *ò* und *è* mit *u* und *i* reimten. Monaci (*Riv. di Fil. Rom.* II, 240) stellte die Hypothese auf, *o*:*u*, *e*:*i* seien bis in das 14. Jahrhundert als unvollkommene Reime gebräuchlich gewesen. Die Aelteren, wie Crescimbeni, nannten dergleichen einfach falsche Reime, von denen die Verse der alten Dichter wimmelten. Die Herausgeber befolgten gar keine bestimmte Methode, und so selbst D'Ancona, welcher ziemlich regellos bald änderte, bald stehen liess, und etwas anderes war auch nicht möglich, wenn man sich nicht vorher über den Grund und die Ausdehnung der Erscheinung klar wurde. Nannucci folgte bald der Zufälligkeit der früheren Ausgaben, die er vor sich hatte, bald änderte er, bald liess er stehen; fand er *tacire* oder *amoruso*, so sagte er, es sei sicilianisch; fand er *alcono*, so merkte er an, die Alten hätten das zuweilen verwendet; blieb *o*:*u* oder *e*:*i* im Texte, so nannte er es eine Assonanz, und besser hätte er es Dissonanz oder Consonanz genannt; denn die Assonanz besteht, nach der gewöhnlichen Ausdrucksweise, darin, dass die betonten Vocale übereinstimmen, die folgenden Consonanten aber verschieden sind; hier dagegen stimmen die Consonanten, die Vocale aber nicht. Diese letztere Reimweise ist in der Volkspoesie verschiedener Dialekte gebräuchlich. Es fragt sich also eben, ob sie ursprüng-

lich auch der Kunstdichtung eigen gewesen sei. Freilich hat ja das Italienische von jeher nicht so genau gereimt, wie die Sprachen Frankreichs; immer galt *ò : ó*, *è : é* als guter Reim; es wäre also an sich nicht unmöglich, dass anfangs auch *o : u*, *e : i* als solche gegolten. Indessen ein Unterschied von den heutigen Volksliedern zeigt sich sogleich; diese lassen nämlich nicht nur *o : u*, *e : i*, sondern auch *a : o*, *a : e*, *e : u*, u. s. w., d. h. jeden Vocal mit jedem zusammenklingen[1]). Die entscheidende Stimme in diesem Punkte scheint aber den Schreibern der ältesten Handschriften zu gebühren; denn sie, welche noch das Ende des 13. Jahrhunderts erlebt hatten, mussten doch wohl wissen, wie man zu ihrer Zeit ausgesprochen. Wo sie nun *o : u*, *e : i* stehen liessen, schliesst dieses noch nicht aus, dass man beim Sprechen die Reime hergestellt, und nur die normalen Formen geschrieben habe, sowie man ja ganz allgemein in der Schrift die Apocope unterliess, deren Vorhandensein uns dann nur das Mass des Verses darthut. Wenn aber der Schreiber der vaticanischen Handschrift 3793 unter vielen Fällen, in denen er nicht änderte, doch auch oft genug ein *dolire* (D'Anc. V, 201), *podire* (XXXI, 8), *valire* (XXXVII, 26), *volire* (XXXVIII, 40), *volire, parire* (XLII, 3 u. 7), u. s. w. gesetzt hat, abgesehen von den Latinismen wie *mina, mino,* und dem oben besonders erwähnten *priso,* so ist das doch wohl ein Beweis, dass er es so habe sprechen hören; denn wie sollte er, und, wie es scheint, noch andere Copisten, diese Formen ganz aus eigener Willkür geändert haben? Dieser Beweis fehlt freilich seltsamer Weise

[1]) Doch ist nicht zu verschweigen, dass in sehr seltenen Fällen auch die Kunstdichter sich Aehnliches erlaubt haben. Bei Carducci, *Rime di Cino,* p. 511, findet sich: *vostro : dicastro* in einem Gedichte Franco Sacchetti's, und ebendort, p. 263, bildet *sazia* den Schlussreim einer Ballade des Matteo Frescobaldi, deren andere Strophen alle auf *izia* enden. Bemerkenswerth ist ferner der Reim von *a* mit *au*, der mehrfach vorkommt: *Intelligenzia,* 15: *chiaro : Daro : d'auro;* ib. 77: *auro : Cesaro : soverchiaro.* Francesco da Barberino, Doc. 163, 1: *cittade : fraude,* und sogar Guido Cavalcanti in der Canzone *Donna mi prega,* str. 5: *cade* und *rade* mit *aude* und *fraude* im Binnenreim. Es wäre also eine Assonanz in der Weise der altfrz. von einem Diphthong mit dem Vocal, der seinem betonten ersten Elemente entspricht.

für die Reime von *o*:*u*; denn, soweit D'Ancona die Handschrift publizirt hat, findet sich keine Stelle, an der schon der Schreiber *o* für den Reim in *u* verwandelt hätte, ausser II, 3: *ura*, welches aber bei seiner Isolirtheit den Verdacht erweckt, der Herausgeber habe nur vergessen, die Variante der Hs. anzumerken. Die Redianische Handschrift dagegen änderte wohl hier, nach den von Bartoli mitgetheilten Proben[1]), aber nicht *o* in *u*, sondern *u* in *o*, also z. B. I, 29 *oso* (: *amoroso*) für *uso*. Dass die Toscaner gewöhnlich so verfuhren, nämlich zwar das *e* dem *i* anpassten, umgekehrt aber das *u* dem o, kann man bei dem Wenigen, was von den Handschriften bekannt ist, nicht mit Sicherheit schliessen. Nur das Eine scheint gewiss, dass es hier Regel gewesen, die Reime durch Aenderung herzustellen, und nicht etwa die blosse Consonanz bestehen zu lassen. Allerdings aber hatte Monaci Recht, wenn er den Herausgebern rieth, einfach das beizubehalten, was sie in den Handschriften fanden; denn, da die Attribution der Gedichte oft unsicher, und häufig die Aenderung in doppeltem Sinne möglich ist, so würde man sich zahlreichen Fehlgriffen und Inconsequenzen aussetzen.

Es war diese lange Abschweifung nothwendig, um zu erfahren, was man bei den ältesten Lyrikern aus den Reimen auf die Mundart schliessen könne, in welcher die Poesieen ursprünglich abgefasst gewesen. Wie man sieht, kann hier die Untersuchung durchaus nicht die glänzenden Resultate ergeben, welche man aus ihr für Denkmale anderer Sprachen gezogen hat. Diejenigen Reime, welche wirklich auf die sicilianische Mundart deuten, sind eben nicht viele, nämlich nur die von lat. *ē* mit *i*, und *ō* mit *u*, insoweit nicht auch hier das *i* und das *u* die Umgestaltung erfuhren. Da nun das Gebiet dieser Reimweise, an Ausdehnung stets abnehmend, ungefähr so weit sich erstreckt wie der gleichfalls stets abnehmende Einfluss der sicilianischen literarischen Tradition, so steht nichts im Wege, derartige Formen auch wirklich aus der Mundart der ältesten Dichter abzuleiten, von denen sie sich mit allem anderen auf die nördlicheren Nachfolger vererbten. Diese

[1]) *Rivista di Fil. Rom.* II, p. 234 ff.

Reime sind Archaismen, sehr häufig bei Dichtern der alten Schule, wie Guittone, Brunetto, Pannuccio und auch Dante da Majano. Bei den Bolognesen haben sie sich besonders lange behauptet, so dass sie sich auch bei Onesto zeigen, der doch einer der jüngeren mit Cino in Correspondenz stand, und seinem Ideeengehalte nach schon fast ganz der neuen Schule angehörte. Bei den florentinischen Dichtern des Uebergangs verlieren sie sich mehr und mehr; Guido, Dante, Dino Frescobaldi haben noch vereinzelt die Formen *vedite, priso*, während die bei ihnen, Cino und Francesco da Barberino noch häufigeren Reime von *o : u* mit der sicilianischen Phonetik nichts zu thun haben[1]), Indessen, ist es nun auch wahrscheinlich, dass die Toscaner gewisse Reime, die man bei ihnen findet, aus dem Süden erhalten haben, so konnten dann, wenn sie diese Formen eines fremden Dialektes dem Reime zu Liebe verwendeten, doch auch die Sicilianer selbst schon die nämlichen Elemente der eigenen Mundart lediglich gebrauchen, wo sie der Reim dazu nöthigte, sonst jedoch anders schreiben, und die Reime geben nicht das Recht, nach ihnen etwa die Sprache durchweg umzugestalten.

---

[1]) Es ist natürlich nicht zu verwundern, wenn diese, wie andere Archaismen vereinzelt auch später noch einmal auftauchen. So findet man bei Trucchi, II, 156 f. die Reime: *discovrire : morire : volere,* und *prese : conquise : mise,* in zwei Balladen, welche sicherlich dem vorgerückten 14. Jahrh. angehören, da sie von Francesco degli Organi componirt sind. Nach Monaci, *Riv. di Fil. Rom.* II, 240, hätten diese Reime in den unteren Schichten der Literatur länger fortgelebt, so in den Ritterdichtungen der Bänkelsänger wie dem *Febusso e Breusso.* Aber hier ist der Fall ein anderer; die Bänkelsänger reimten eben verschieden von den höheren Kunstdichtern; sie erlaubten sich allgemein jene Consonanzen der Volkslieder. Liest man daher im *Febusso*: *venite : sete : dite,* II, 4, oder *sire : volere,* IV, 13, so werden das ebenso blosse Consonanzen sein, wie: *nulla : cervella : novella,* IV, 31; *incomincia : provincia : abroncia,* IV, 32; *dannaggio : lignaggio : riveggio,* IV, 49; *volere : amore : core,* V, 6; *vista : giusta : frusta,* V, 8. Nichts anderes sind auch die Reime *avere : ardire : redire,* u. s. w., in den von Pio Rajna publizirten *Cantari di Carduino* (Bologna, 1873), wo sie sich neben notorischen Consonanzen finden, und der Herausgeber war übertrieben vorsichtig, wenn er zauderte, auch jene für dasselbe anzusehen.

Allein mit dieser Frage, ob die sicilianischen Reime ausschliesslich bei den Dichtern des Südens vorkommen, war noch nicht Alles gethan; es blieb die andere, ob denn, bei einer Rückübersetzung der Gedichte in den sicilianischen Dialekt, nicht etwa umgekehrt Reime zerstört werden würden, d. h. ob nicht Worte sich jetzt im Reime befinden, welche in das Sicilianische übertragen nicht mehr zusammenklingen. Toscanisch wurden lat. *ŏ*, *ō* und *au* gleicher Weise zu *o*, mit verschiedener, aber für den Reim gleichgiltiger Aussprache; sicilianisch hingegen ward *ō* zu *u*, ŏ und *au* zu *o* oder *au*. Die meisten Reime von toscanischem offenem *ò* mit geschlossenem *ó* werden also sicilianisch aufhören Reime zu sein. Und solche Fälle kommen nun wirklich selbst in den Gedichten vor, die ohne Widerspruch Sicilianern beigelegt werden, nämlich:

Iacopo da Lentini:

fòre : còre : amóre. D'Anc. II, 15.
còsa : amorósa. ib. 56.

sicilianisch würde sich ergeben: *fori* : *cori* : *amuri; cosa* : *amurusa.*

Tommaso di Sasso:

còre : servidóre. XX, 16.

Arrigo Testa da Lentini:

eróre : valóre : amóre : còre. XXXV, 4.[1])

Rè Federigo:

amóre : còre. XLVIII, 13.
tenóre : còre. ib. 34.

Ruggerone:

còre : servidóre. XLIX, 33.
còre : amóre. L, 24.

Imperatore Federigo:

còre : fióre : inizadóre. LI, 37.

Anonym, aber einer aus Lentini, wie Str. 3 zeigt:

còre : amóre. LXIX, 17.

---

[1]) Dieses Beispiel ist noch zu streichen für die, welche glauben, dass Arrigo Testa aus Arezzo gewesen.

Mazzeo Ricco:

còre : meglióre. LXXVIII, 24.
còre : amóre. LXXIX, 14 u. 45.

Federigo:

còre : mòre : amóre : ardóre. Val. I, 65.

Ranieri da Palermo:

amorósa : còsa : ròsa. Val. I, 118.

Inghilfredi Siciliano:

còre : Amóre. Val. I, 138.
abbandóna : dóna : suòna : coróna. ib. 146.
signóre : còre. ib. 147.

Iacopo da Lentini:

amóre : còre. Val. I, 255.

Es mag diese Liste nicht sehr umfangreich erscheinen, besonders da in fast allen Bespielen sich das eine Wort *core* findet; aber man bedenke die grosse Armuth dieses alten Rimariums, und ferner, dass hier eben nur die Gedichte in Betracht gezogen sind, welche Sicilianern angehören, ausgeschlossen die, welche von Apuliern herrühren sollen, wie Pier delle Vigne oder Rinaldo d'Aquino, sowie die, welche auch einem anderen nicht sicilianischen Verfasser beigelegt werden, und natürlich die anonymen, wenn sie nicht selbst ihre Heimath angeben, wie D'Anc. LXIX. Es handelt sich somit im Ganzen um weniger als 40 Lieder, und wenn sich in 17 von ihnen, und zweimal zwiefach Reime finden, die sicilianisch unmöglich sind, so ist das verhältnissmässig keine so unbedeutende Zahl, dass sie nicht Bedenken erregen müsste.

Wie der Reim von lat. *ŏ* : *ō*, so wäre unsicilianisch auch der von *ĕ*(*ae, oe*) : *ē*; für diesen giebt es jedoch keine solche Beispiele wie für jenen. Nur eine Stelle würde hiehergehören, die sich seltsamer Weise gerade in einer der beiden in wirklichem sicilianischen Dialekt erhaltenen Proben bei Barbieri findet. Die Canzone König Enzo's beginnt:

Allegru cori plenu
Di tutta beninanza,
Suvvegnavi, s' eu penu.

plenu : *penu* würde heut' nicht reimen und vielmehr *chinu* : *penu*

lauten. Da man jedoch auch in der *Conquesta* des Fra Simone von Lentini (p. 80)[1]) liest: *„et fachendu vila sani et salvi pervinniro in Sichilia pleni di preda,“* so ergiebt sich, dass *plenu* ehedem eine Ausnahme von der Regel des *ē* zu *i* gewesen sei, wie es noch heut' *sirenu, sigretu,* u. s. w. sind.

Ein anderer Reim kommt zweimal vor, welcher jetzt weder sicilianisch noch toscanisch sein, sondern nur auf einem Latinismus beruhen könnte:

Tommaso di Sasso:

rifino : mino. D'Anc. XXI, 43.

Guido delle Colonne oder Mazzeo Ricco:

mino : inchino. XXIII, 59.

Gerade in dem einzigen Worte *mĭnus* ist ausnahmsweise sicilianisch das kurze lat. *ĭ* in *e* übergegangen, und es heisst dort jetzt *menu* wie tosc. *meno.* Die alte Sprache hat aber noch *minu* besessen, wie uns wieder die von Di Giovanni veröffentlichten Chroniken lehren; *Ribellamentu,* p. 119: *„a mini* (l. *minu*) *d'un annu vidiriti per opera li nostri fatti.“* ib. 123: *„e per nixiuna accasciuni soi promisi non virranu minu.“ Conquesta,* p. 59: *„incomenzaro a viniri minu,“* und so öfters.

Dahingegen zeigen diese ältesten Prosadenkmale des Sicilianischen, aus welcher Zeit sie nun herrühren mögen, übereinstimmend, dass *cori* stets *cori, amuri* stets *amuri, cosa* stets *cosa, amurusa* stets *amurusa* gelautet haben, u. s. w., und dieselben Formen bieten die Proben Barbieri's, vermischt freilich mit Toscanismen, die hier, in einem Buche, welches im 16. Jahrh. geschrieben und Ende des 18. gedruckt worden, schwerlich etwas beweisen können[2]).

---

[1]) *Cronache Siciliane dei Secoli XIII, XIV, XV, per cura di Vincenzo Di Giovanni,* Bologna, 1865.

[2]) Caix (*Form.* p. 295, n.) fand bei Pier delle Vigne den Reim *core* : *amore,* und sah den Grund davon darin, dass der Verfasser Apulier gewesen. In der *Rosa fresca* merkte Caix (*Riv. di Fil. Rom.* II, 179, n.) *core* : *fore* : *ancore* als unsicilianisch an, weil es sicil. *ancura* heisse; das letztere aber war ein Irrthum; mit besserem Rechte hätte er anführen können: *maledizione* : *magione* : *persone,* str. XXII, worüber unten.

Bei dem häufigen Vorkommen dieser unsicilianischen Reime konnte es nicht wohl ausbleiben, dass Corazzini bei seinen Restitutionen auch einmal auf einen solchen traf, der eben den Probierstein für seine Theorie abgegeben haben würde. Aber er half sich leicht aus der Noth. In dem Gedichte: *L'amoroso vedere*[1]), liess er in der 2. Strophe einfach *cori* : *servidori* stehen, anstatt in *serviduri* zu ändern, und als in dem Sonette: *Certo mi par, che far dea bon signore,* welches ihm Baudi zur Uebersetzung vorgelegt, sich ein: *signore* : *core* : *onore* : *valore,* vorfand, verfuhr er wie in jener Canzone und rechtfertigte dies damit, dass auch in den heutigen Volksliedern oft das *o* statt des *u* im Reime verwendet worden[2]). Als Beispiele führte er auf: *ancora* : *ora* : *palora,* Pitrè, *Canti popolari,* I, 420; *cori* : *palori,* ib. 607; *intenzioni* : *cori,* ib. 708; *tentazioni* : *orazioni,* II, 196. Anderswo, fügte er hinzu, komme auch *valori* vor statt *valuri;* das letzte wäre in der That entscheidend gewesen; aber leider gab Corazzini gerade für dieses die Stelle nicht an, an welcher er es gelesen hatte. Alle anderen Beispiele beweisen garnichts. Das zweite: *cori* : *palori,* kann in correktem Sicilianisch nie anders lauten als so (tosc. *còre* : *paròle*); *ancora* : *ora* : *palora* hat gleichfalls nichts auffallendes; denn, wenn auch freilich das Substantiv *hora* sicil. *ura* geworden ist, und tosc. *allora* dort *allura* lautet, so ist das mit dem Adverb *ora* und mit *ancora* anders; sie sind sicilianisch wie toscanisch *ora* und *ancora* geblieben[3]). Reime, in denen *ora,*

---

[1]) *Propugnatore,* l. c. p. 313 f.

[2]) ib. p. 303, n.

[3]) nach Mortillaro auch *tuttora.* Ascoli und Flechia (Arch. Glott. II) haben diese Ausnahmen von *ō* zu *u* vergessen aufzuführen, wenn es freilich Ausnahmen hiervon, und nicht vielmehr die Etymologie dieses *ora* eine andere, nämlich *aora* – *aura* – *ora,* wie im altfrz. Zeitadverb *òre* (neben *heure,* subst.) und dem heutigen *encore.* Ueber diese französischen Worte s. J. Cornu, *Romania,* VI, 381; G. Paris, ib. 629 und *Romania,* VII, 129; Suchier, Zeitschr. für roman. Phil. I, 432; Böhmer, Roman. Studien, III, 142 (Heft X); Förster, ib. 178, n. Der letztere führt als hiehergehörig auch ein tosc. *ancòra* an; aber toscan. hat das Wort, wie *óra,* geschlossenes *o,* und das *ancòra,* das man in Fanfani's *Voc. della pronunzia* angegeben findet, ist nur Druckfehler. Im *Voc. della lingua ital.* hat Fanfani selbst *ancóra.*

ancora stehen, hätte daher Corazzini bei Pitrè noch gar manche auftreiben können, ja im Gegentheil hätte er keine gefunden, wo es anders war; es möchte ihm aber schwer werden, dort ein *ora* für *ura*, Subst., oder ein *allora* nachzuweisen.

Es bleiben die letzten Beispiele, in denen das Suffix *oni* stehen geblieben und nicht *uni* geworden ist; doch schon das zweite derselben hätte Corazzini Bedenken erregen müssen; denn hier reimte *oni* mit *oni* selbst; es war also gar kein Reimzwang vorhanden. Sieht man genauer zu, so findet man solche Worte wie *curruzioni, distruzioni* mit der Endung *oni* bei den sicilianischen Schriftstellern und in den Wörterbüchern des Dialektes in grosser Menge, ein *curruziuni, distruziuni* aber gerade niemals, wogegen *ragiuni, stagiuni*, u. s. w. stets das *u* haben, und so das Augmentativsuffix *onem* : *macchiuni*, u. dgl. Wie sehr sicilianisch ein *soddisfaziuni* unmöglich ist, zeigen z. B. die folgenden Sprichwörter in der Sammlung Vigo's[1]), p. 359:

Cui s' incagna senza ragiuni,
Fa paci senza soddisfazioni.

p. 360:

Fa testamentu e cunfissioni
Manciannu sasizza e maccarruni.

Konnte man *cunfissiuni* sagen, so hätte man sich doch nicht mit der blossen Consonanz statt des Reimes begnügt. Diese Erhaltung des langen lat. *ō* findet nun also allgemein statt in den Femininis auf *ionem*, in welchen das *i* als besonderer Laut fortbesteht, daher *azioni, quistioni*, aber *ragiuni*, und wieder sicil. *riligioni*, nicht *riligiuni*, wie ja auch die gute toscanische Aussprache *religione* ist. Der Grund der Erscheinung ist nicht schwer zu erkennen; alle jene Worte sind nämlich nicht echt volksthümlicher Bildung; daher entziehen sie sich den phonetischen Gesetzen des Dialektes.

Die Volkslieder verwandten demnach hier überall die einzig correkten Formen, und in der That hatten sie ja garnicht nöthig, *in grazia della rima* die betonten Vocale zu ändern, da sie statt

---

[1]) *Canti Popolari Siciliani*, 1. ed. Catania, 1857.

des Reimes ebensowohl die Consonanz gebrauchten. Wie man: *astuta* : *vita* (Pitrè, 145), *Missina* : *Bivona* (332), zusammenklingen liess, so *cori* : *trisori* : *amuri* (560), oder *cori* : *patruni* : *uri* (601), ohne etwa das *u* in *o* zu wandeln. Corazzini aber hat mit seinen Citaten gerade das Gegentheil von dem bewirkt, was er beabsichtigte; er wollte die Reime *còre* : *signóre* in seinem Sonett als sicilianisch rechtfertigen und deckte nun umgekehrt noch einen Reim als unsicilianisch in demselben auf:

faligione : opinione : fellone.

die ergeben müssten:

faligiuni : opinioni : felluni [1]).

Stände es also ganz fest, dass dieses Sonett von Iacopo da Lentini sei, so könnte man diese beiden zu der obigen Liste der unsicilianischen Reime setzen, und mit grösserer Sicherheit kann man hinzufügen:

ragione : cagione : riprensione : stagione. D'Anc. LXXX, 15.

in einem Gedichte des Mazzeo Ricco, in welchem andererseits *assicura* : *inamora* : *dismisura*, steht, und in der *Rosa fresca*, str. XXII:

maledizione : magione : persone.

Es liesse sich noch einwenden, dies sei wohl heute so, könne aber vor Alters anders gewesen sein, da ja, wie wir sahen, die alten Chroniken wirklich einige Abweichungen vom jetzigen Lautbestande des Dialektes zeigen. Allein gerade in diesem Punkte findet sich dort völlige Uebereinstimmung mit dem letzteren. Auch das *Ribellamentu* hat: *Incarnationi*, p. 115 u. 118; *intentioni*, 115 u. 138, *ribellioni*, 132 u. 145, und dagegen *raxuni*, *prixuni* stets mit *u*; *occasioni*, p. 118, *accasioni*, 129, und dagegen *accasciuni*, *accaxiuni*, 123, 124, und *caxiuni*, 133, 134, giebt den Unterschied des toscan. *occasione* von *cagione* als des nicht volksthümlichen Wortes vom volksthümlichen wieder. Dasselbe gilt für *ora*, *ancora*; *Vi-*

[1]) Corazzini schreibt natürlich *opiniuni*, wie er anderswo (*L'amoroso vedere*, str. 3) *ancura* setzte. Seine Restitutionen beruhen auf einer nicht gerade sehr tief gehenden Kenntniss der Mundart, in die er übersetzte, und sie sind dazu mit ziemlicher Flüchtigkeit gemacht und wimmeln von Inconsequenzen.

nuta, p. 168: *„e li genti di lu Regnu ancora non eranu fermi,“ Ribellamentu*, 123: *„Ancora vi duviria ricurdari,“* ib. 118: *„ora mi jurati cridenza,“* und so immer, wogegen stets *ura* Subst., und *allura, ogni ura.* Diejenigen also wenigstens, welche die beiden zuletzt citirten Chroniken noch in's 13. Jahrh. setzen, müssen für den Dialekt zur Zeit der sicilianischen Dichterschule dieselben Erscheinungen voraussetzen und danach die Reime der Gedichte beurtheilen.

Zu bemerken ist schliesslich, dass diese Reime von *ò* : *ó* fast immer in Liedern vorkommen, in denen auch solche von *e* : *i*, *o* : *u* sich finden, so dass ein noch so kühnes Aendern der Attributionen hier nicht aus dem Widerspruche heraushelfen würde.

Andererseits, aus dem Vorkommen solcher unsicilianischen Reime bei den Sicilianern mit Bestimmtheit den Schluss ziehen zu wollen, dass sie nicht im Dialekte geschrieben haben können, würde gleichfalls voreilig sein. Denn die Reime beweisen hier eben garnichts, weder nach der einen noch nach der anderen Richtung, und, wenn die Toscaner, ihr eigenes Idiom schreibend, des Reimes halber Formen verwendeten, welche nicht die ihrigen waren, so konnten auch die Sicilianer recht wohl sich ihres Dialektes bedienen, und doch im Reime hier und dort einmal eine lateinische oder apulische Form gebrauchen. Hiermit könnte man sich zufrieden geben, wenn nur anderweitig die Abfassung der Gedichte in sicilianischer Mundart, oder, besser gesagt, in der Mundart, die wir als sicilianisch kennen, hinreichend feststünde. Indessen auch gegen die anderen Argumente für dieselbe giebt es verschiedene Bedenken.

Vor Allem ist es das Zeugniss Dante's, welches hier durchaus nicht so leicht wiegt. Er ist der einzige überhaupt aus so früher Zeit, der uns Nachrichten von den ältesten Lyrikern gegeben hat, und er schrieb sein Buch *de eloquentia vulgari* nur ungefähr 40 Jahre nach dem Tode Manfreds, mit dem man die Schule im Süden als erloschen anzusehen pflegt. Er konnte doch wohl noch wissen, wie die Dinge standen, und er berichtet z. B. von Guido delle Colonne, dass er seine Lieder in dem Idiome geschrieben habe, welches *nihil differt ab illo, quod laudabilissimum est*

(I, 12), d. h. im *volgare illustre*, der italienischen Gemeinsprache. Man wollte dieses dadurch erklären, dass Dante selbst schon die Poesieen nur in der Umschreibung kannte, und sich dadurch täuschen liess, diese für die ursprüngliche Form ansehend. „*Il toscaneggiamento,*“ sagt D'Ovidio (l. c. p. 95), „*più o men completo, secondo i casi, delle poesie sicule fu così spontaneo e facile, che passò quasi inavvertito, e quando Dante, nell' ultimo quinto del secolo XIII, attese agli studi poetici, esso era da un pezzo così perfettamente consumato, che Dante, in buonissima fede, prese per schiette siciliane le poesie auliche ormai toscaneggiate.*“ Also Dante machte diese Studien zwischen 1280 und 1300, und da war die Toscanisirung schon vollkommen durchgeführt, und schon seit einiger Zeit, so dass damals auch jegliches Gedächtniss daran verloren gegangen war. Wann wäre sie aber dann geschehen? Denn seit Manfréds Tode bis 1280 waren es doch nur 14 Jahre. Und Dante lebte ja nicht eingeschlossen in den Mauern von Florenz; er kam nach Rom, weilte in Bologna, verkehrte an verschiedenen Fürstenhöfen. Sollte ihm da nie ein Sicilianer oder Apulier begegnet sein, der ihn über den wahren Sachverhalt aufklären konnte, oder wusste man auch im Süden schon von der ehemaligen Form der Lieder garnichts mehr? Schwer begreiflich wäre wenigstens Alles dieses, wenn die Gedichte eine von der toscanischen so sehr verschiedene Gestalt gehabt, wie ihnen die Restitutionen Corazzini's gegeben. Der letztere entledigt sich übrigens dieses Zeugnisses, indem er auf die Ansicht vieler Cinquecentisten zurückgeht, und das Buch *de vulg. el.* selbst für unecht erklärt, was freilich das Bequemste ist.

Ferner, wie die sicilianische Mundart überhaupt im 13. Jahrhundert ausgesehen habe, glaubt man zwar ziemlich genau zu wissen aus verschiedenen Denkmalen dieser Zeit. Aber von den beiden angeblich ältesten derselben, den Uebersetzungen von Pergamentdiplomen des Archivs der Cathedrale zu Palermo ist jetzt durch Böhmer bekannt geworden, dass sie, anstatt aus dem 12., aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammen[1]). Die oft citirte

[1]) Roman. Studien, III, 159 ff.

Formel von 1233 bei Riccardo di S. Germano lehrt uns für die betonten Vocale, welche hier die Hauptsache sind, garnichts. Die Abfassungszeit der beiden von Di Giovanni publizirten Chroniken: *La Vinuta di lu Re Iapicu*, und *Lu Ribellamentu di Cicilia*, steht nicht fest. Die erste, eine ganz kurze Erzählung von wenig über 3 Seiten, soll aus dem Jahre 1287 sein; allein Bartoli, obgleich er sie als Sprachprobe aus diesem Jahre citirt[1]), bemerkt doch anderswo selbst, dass jemand, der, wie Frate Atanasio, sage: *„La vinuta di lu re Iapicu a la gitati di Catania fu a lu primu di maju di l'annu 1287"*, wohl nicht in demselben Jahre geschrieben haben könne[2]). Die Schrift bleibt also undatirt; Di Giovanni setzte sie um 1287 nur, weil er diese Bezeichnung in seiner Copie aus dem 18. Jahrhundert fand, wo eben das Datum des Ereignisses mit dem der Schrift verwechselt worden. Das *Ribellamentu* hat der Herausgeber selbst nicht genauer datirt; aber Hartwig hat bewiesen, dass es nach G. Villani's Chronik abgefasst sein muss[3]).

Es bleiben die beiden Canzonen bei Barbieri, die man als Sprachproben und zugleich als Beweis dafür anführt, dass die Dichter wirklich sicilianisch schrieben. Für diese jedoch giebt es noch eine Möglichkeit, welche man nicht in Betracht gezogen, dass nämlich, wie man heut' annimmt, die sicilianischen Gedichte seien toscanisirt worden, umgekehrt vielmehr diese beiden sicilianisirt worden seien, was gewiss nicht schwerer war. Allerdings wird man in Verlegenheit sein zu erklären, von wem und zu welchem Zwecke eine solche Umschreibung hätte geschehen sollen. Aber nicht weniger schwierig als die Beantwortung dieser Frage

---

[1]) *I primi due Secoli*, p. 141.

[2]) ib. p. 264, n. 1.

[3]) O. Hartwig, *Giovanni Villani und die Leggenda di Messer Gianni di Procida*, in Sybels Hist. Zeitschr. vol. 25 (1871), p. 233—271. Was darauf Di Giovanni in der Vorrede zum 2. Bande seines *Filologia e Letteratura Siciliana* (Palermo, 1871) geantwortet hat, ist garnichts, und beweist nur, dass er nicht verstand, um was es sich handele. Von Fälschung ist natürlich hier gar keine Rede; was konnte der Autor dafür, wenn man seine Schrift für zu alt hielt? Er hat sie nicht datirt.

dürfte die der anderen sein, wie sich denn, bei jener Furie des Toscanisirens, diese wenigen Gedichte unter so vielen umgeschriebenen in unveränderter Gestalt erhalten konnten. Immerhin kennen wir sie nur durch eine Mittheilung aus dem 16. Jahrhundert, und dazu nach einer Handschrift, die sehr eigenthümlich beschaffen war. In dem *libro Siciliano* stand nach Barbieri's Angaben Provenzalisches, Italienisches, Sicilianisches bunt durcheinander: fol. 1, provenzalische Biographieen; fol. 2, desgleichen, und doch auf demselben Blatte die sicilianische Canzone Enzo's; fol. 4, ein italienisches Gedicht; fol. 7, eine provenzalische Biographie; fol. 10, wieder ein italienisches Gedicht; fol. 22, Stefano's Canzone; fol. 37, ein italienisches Gedicht, und fol. 38, wieder Provenzalisches. Die Mischung des Provenzalischen und Italienischen schien nun zwar Mussafia gar zu sonderbar, und er meinte, man müsse zwei verschiedene Handschriften mit dem Namen *libro Siciliano* annehmen, welcher letztere dann nur für ein prov. Ms. unverständlich [1]). Jedenfalls aber bleibt auch dann noch die Mischung der sicilianischen Gedichte, fol. 2 und 22, und der italienischen, fol. 4, 10, 37, bestehen [2]).

Das erste umfangreichere Denkmal der sicilianischen Mundart, welches sicher datirt ist, wäre demnach die *Conquesta di Sicilia* von Fra Simone da Lentini aus dem Jahre 1358. Sie zeigt uns den Dialekt ungefähr 100 Jahre nach der Blüthezeit der alten lyrischen Schule, und dieser Zeitraum ist doch nicht so kurz, dass er nicht manche Veränderungen hervorgebracht haben könnte. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts konnte die Sprache noch wandelbarer, in gewissen Tendenzen noch unentschiedener und empfänglicher für äussere Einflüsse sein; es konnten neben den später erhaltenen Formen andere bestehen, die dann verdrängt wurden, besonders, wenn sich Hartwigs Ansicht bestätigen sollte,

---

[1]) *Die provenz. Liederhandschriften des G. M. Barbieri,* in Sitzungsber. der Wiener Akad. phil. hist. Cl. vol. 76, p. 256, n. (1874).

[2]) D'Ancona irrte, wenn er (*Rime Antiche,* p. XII) annahm, die Poesieen von Lanfranco Maraboto, *lib. Sic. car.* 4, und Garibo, *car.* 37, seien gleichfalls mundartlich gewesen. Die Verse, die Barbieri anführt, zeigen schon, dass es nicht so war.

dass das Sicilianische ein sich erst seit dem 11. Jahrh. entwickelnder Seitenzweig der Sprache des südlichen Festlandes und mit der normannischen Eroberung auf die Insel gekommen sei[1]). Betrachtet man aber die Sprache der Chroniken aus dem 14. Jahrhundert selbst, so findet man sie, wenigstens ihrem äusseren Ansehen nach, der italienischen Gemeinsprache weit näher, weil die Umgestaltung gewisser lateinischer Consonantengruppen, welche viel zur charakteristischen Färbung des Dialektes beiträgt, hier nicht durchgeführt ist. So ist lat. *nd* geschrieben, nicht *nn* : *audendu, intrandu,* etc.; *ll,* nicht *dd* : *folli,* etc.; *gli,* nicht *gghi* : *consigliu,* etc.; *mb,* nicht *mm* : *plumbu,* u. dgl.; so auch meist *pl* : *plui, plagiri,* woneben freilich auch *chiui, chiangendu,* u. s. w. Nun ist zwar darum keineswegs anzunehmen, dass man damals in Sicilien wirklich diese Laute noch so gesprochen habe; mögen die Dialekte auch dem Lateinischen und unter sich soviel näher gewesen sein, das Aufkommen aller dieser Wandlungen erst seitdem ist nicht wahrscheinlich[2]). Vielmehr muss man sie für blosse Latinisirungen in der Schrift halten, wie deren in allen alten Denkmalen sich viele finden. Der gelehrte Schreiber, an das Aussehen des Lateinischen gewöhnt und mit den conventionellen Zeichen der neuen Laute nicht vertraut, wählte für diese jene lateinischen

---

[1]) s. Hartwigs Vorrede zu den „Sicilianische Märchen, aus dem Volksmunde gesammelt" von Laura Gonzenbach, Leipzig, 1870.

[2]) Dieselbe Erscheinung findet sich in allen anderen Gegenden Italiens. Navone scheint im *Ritmo Cassinese* diese latinisirende Orthographie für den wirklichen Ausdruck der dem Lateinischen noch näheren Aussprache zu halten (*Riv. di Fil. Rom.* II, 103 f.); aber er selbst führt Beispiele für das Gleiche aus einer Hs. des 15. Jahrh. an; wie konnte man aber damals noch z. B. *correndo* sprechen, da doch schon die *Rosa fresca* : *correnno, aritonno,* etc. hat. Ascoli bemerkte (Arch. Glott. I, p. 554, Giunta zu p. 302): *„Meriterebbe, mi pare, che si studiasse, quanto si debba a ragioni dialettali, quanto a imitazione dei modelli stranieri e quanto ad illusione grafica negli esempi di pl, cl, ecc., che nei più antichi scrittori italiani s'incontrano come plusor, ocli," ecc.* Merkwürdig ist, dass die *Conquesta* und *Cronichi* (nicht *Ribellamentu* und *Vinuta*) statt des tonlosen auslautenden *u* stets *o* setzen; diese Schreibweise würde also aus dem Vulgärlatein oder den Dialekten des Festlandes herrühren.

Zeichen, und so näherte die Orthographie die Dialekte, welche gesprochen sich gewiss viel ferner standen. Die ältesten Lyriker waren aber Richter, Notare, Männer von hoher Stellung im Staate, alle mit dem Lateinischen wohl bekannt, als sie die ersten Versuche in der Vulgärsprache machten. Für sie also ist dasselbe vorauszusetzen wie für die Chronisten, und in noch höherem Grade. Die Latinisirung wird bei ihnen nicht auf die Schrift eingeschränkt geblieben sein, sondern auch die gesprochenen Worte selbst ergriffen haben, und wir können nicht wissen, wie weit sie gegangen. Dazu kommt, dass unter diesen Dichtern mehrere Apulier waren, Pier delle Vigne, Rinaldo d'Aquino, Giacomino Pugliese, Rugieri Pugliese, und Dante sagt ferner, aus allen Gegenden Italiens seien die Trefflichsten an Friedrichs Hofe zusammengeströmt. Dichteten nun diese ein jeder in seiner eigenen Mundart? So dachte in der That Corazzini, und auch D'Ovidio nimmt es an (l. c. p. 91) und glaubt, in diesem Babel habe man sich dennoch verstanden, da die Dialekte noch ähnlicher, und der Ideeenkreis so beschränkt gewesen[1]). Mag man aber auch dieses zugestehen, obgleich es nicht gerade wahrscheinlich, oder mag man glauben, dass die Dichter anderer Gegenden sich eben der Sprache bedienten, welche an Friedrichs Hofe üblich war, immer konnten leicht ihre heimischen Dialekte auf die Dichtersprache zurückwirken, und, da Friedrich zwar vorzüglich in Palermo Hof hielt, aber doch auf dem Festlande eine andere bedeutende Residenzstadt besass, nämlich Neapel, so waren Einflüsse der apulischen Idiome um so eher möglich. Alles dieses nun, die Latinisirung und ferner die Provenzalisirung, die ja allgemein zugegeben wird, dazu die wahrscheinliche Einwirkung eines anderen nahe verwandten Dialektes und unsere mangelhafte Bekanntschaft mit der damaligen sicilianischen Mundart selber, machen es zweifelhaft, in welchem Verhältniss die Sprache an Friedrichs Hof oder wenigstens die zu poetischen Zwecken verwendete Ausdrucksweise zu dem heutigen Sicilianischen stand. Wenn man heut' beispielsweise *pinsannu*

---

[1]) D'Ancona dagegen spricht von einem *testo siculo* auch in Bezug auf das Gedicht eines Apuliers, *Rim. Ant.* p. 397, n. zu v. 19.

spricht, so sprach man es vielleicht damals auch, aber man mochte latinisirend *pensandu* schreiben, und, wenn man heut' sagt *amuri*, und es wirklich auch damals schon so hiess, so brauchten die Dichter doch vielleicht daneben *amore*, welches die Apulier im Munde führten, und an das man aus dem Lateinischen und Provenzalischen (*amors*) gewöhnt war. Ueber diese Unsicherheit kommt man mit den jetzigen Hilfsmitteln nicht hinaus. Dass die Sicilianer nicht toscanisch schrieben, steht wohl fest; aber dass die dichterische Sprache, deren sie sich bedienten, der heutigen Schriftsprache schon ziemlich nahe gestanden haben könne, ist damit nicht ausgeschlossen. Die Copisten haben hier gewiss ebenso etwas zur Umgestaltung der Texte beigetragen, wie sie es überall thaten; allein, welches die ursprüngliche Form gewesen, die sich unter diesen Aenderungen verwischt hat, können wir nicht wissen, wenn nicht die Auffindung sicherer Documente die Frage entscheidet, und einstweilen, anstatt sich an Restitutionen zu versuchen, die nur missglücken können, ist es besser, sich an das zu halten, was wir haben, und die Texte zu studiren, wie sie eben sind.

Wenden wir uns nun nach Norden, so finden wir hier unter den Dichtern, welche die Tradition der südlichen Schule fortsetzten, neben den Toscanern auch solche, in deren Heimath man abweichende Dialekte redete, eine ganze Reihe in Bologna, mehrere in der Romagna, und vielleicht einige in der Lombardei. Indessen das Verhältniss hat sich nun doch schon geändert. Die Sicilianer hatten nichts vor sich gehabt als die fremden Muster; aber jetzt bestand schon eine poetische Conventionalsprache, mochte sie nun sicilianisch sein oder nicht. Diese gelangte auf irgend eine Art modifizirt zu den Dichtern des Nordens. Dazu, nach den spärlichen chronologischen Daten, die wir besitzen, ist doch soviel gewiss, dass es vor den anderen Verzweigungen in Mittel- und Oberitalien eine toscanische Schule gab, deren Sprache nach aussen wirken konnte. Ein so hohes Alter wie das Guittone's ist von keinem Dichter jener Gegenden bezeugt; er dichtete, wie gesagt, schon 1260, und Guido Guinicelli nannte ihn seinen Meister. Es wird demnach mit der bereits erwähnten Ansicht von Caix

seine Richtigkeit haben, dass die im Süden entstandene Literatursprache ihren Weg zunächst über Arezzo genommen, hier sich schon modifizirt und dem Toscanischen mehr und mehr assimilirt habe, und von da aus sich weiter verpflanzte. Die Annahme also, auch diese Dichter hätten ein jeder in seinem Dialekte geschrieben, ist durchaus überflüssig[1]). Man darf hier nicht die Kunstdichter auf eine Stufe mit den volksthümlichen stellen, die sich allerdings ihrer Mundarten bedienten; aber diese dichteten in gesonderten Regionen für die niederen Klassen, jene standen in dem festen Zusammenhange der Schule. Daher passen die Beispiele Bonvesins, Fra Giacomino's, Iacopone's nicht hieher, ebenso wenig die der Prosaiker wie Fra Paolino. Nur ausdrückliche Anzeichen könnten uns bestimmen zu glauben, dass auch die alten Lyriker Bologna's, der Romagna und der Lombardei in ihren Dialekten geschrieben hätten, und solche Anzeichen sind nicht vorhanden[2]). Das Gegentheil beweist vielmehr, ausser dem Zeugnisse Dante's, welches hier um so viel glaubwürdiger, um wie viel er diesen Orten und Zeiten näher war, ihre Correspondenz mit Toscanern. Guido Guinicelli richtete Sonette an Guittone und an Buonagiunta von Lucca; Onesto wechselte solche mit Guittone und mit Cino von Pistoja; Tommaso von Faenza beantwortete eine Frage des Dante da Majano (Val. II, 252); er schrieb eine ganze Canzone

---

[1]) Canello's Verwunderung (*Riv. di Fil. Rom.* II, 116), dass Guido Guinicelli als Bolognese toscanisch geschrieben, war daher nicht sehr begründet. D'Ancona glaubte (*Rim. Ant.* p. XII), dass man für diese Gegenden Italiens schon ein gemeinsames *formulario del dire amoroso in rima, misto di toscano e di siculo* voraussetzen müsse. D'Ovidio giebt wenigstens zu, dass die Herrschaft des Toscanismus sich auch auf Bologna ausgedehnt habe (l. c. p. 91).

[2]) Denn als solches kann man auch nicht den Umstand betrachten, dass Ugolino Buzzuola, der nach Dante (*vulg. el.* I, 14) gemeiniglich *illustre* schrieb, einmal, wahrscheinlich in scherzhafter Absicht, den Dialekt gebrauchte in dem Sonette: *Ocli del Conte ond' eo m'ender nego,* Crescimbeni, III, 80; es ist, nach Manzoni, das vorletzte Gedicht des Cod. Vat. 3214, in dem sonst keine mundartlichen Gedichte stehen. Eine Deutung des Sonetts von sehr zweifelhaftem Werth gab Grion in seiner Einleitung zum Antonio da Tempo, p. 24 f.

auf die Reime einer solchen von Monte Andrea aus Florenz, und eine andere ebenso auf die Reime einer des Giovanni dall' Orto aus Arezzo. Es war also doch undenkbar, dass jene toscanisch schrieben, und er *sulle rime* romagnolisch antwortete[1]). Die dialektischen Reime beweisen hier ebensowenig wie bei den Sicilianern; denn, wenn diese Dichter das *volgare illustre* schrieben, so schliesst das natürlich nicht aus, dass sie in dasselbe hin und wieder Idiotismen ihrer eigenen Mundarten mischten, besonders wo der Reim dazu drängte. Dieses geschah zu allen Zeiten, und Bojardo hat z. B. so manches aus dem Dialekte seiner Heimath aufgenommen, ohne doch darum wirklich ferraresisch geschrieben zu haben. Tommaso Buzzuola aus Faenza, von dem Dante (*vulg. el.* I, 14) rühmte, er habe sich von der Volkssprache seiner Gegend entfernt, reimte : *costo* : *gosto* (*gusto*), Val. II, 249; *uomo* : *fomo* (*fumo*), ib. 250, entsprechend den romagnolischen *gost* und *fom* (Muss. R. M. 50 u. 55), und in dem Gedichte bei Zambrini (op. volg., 385) : *digionto* : *conto* : *pronto* : *gionto;* romagn. *zont* (Muss. 57). Man bemerke jedoch, dass auch schon in dem Gedichte Monte's, auf welches das erste der hier angeführten antwortet, *consomo* (: *uomo*) für *consumo* stand (Val. II, 33), und dass, wie oben gezeigt worden, Formen wie *lome, alcono, costome,* ganz allgemein waren, und selbst noch bei Dante und Cino vorkommen. Die Formen *gosto, gionto* u. dgl. (*u* in Pos. zu *o*) waren auch den Mundarten Toscana's nicht fremd. Charakteristischer mag der Reim : *varga* (*varca*) : *larga,* Val. II, 250, sein, d. h. *–ic–* zu *g,* was echt romagnolisch (Muss. 98). Innerhalb des Verses musste freilich, was von Idiotismen etwa vorhanden war, meistens durch Copisten und Herausgeber verschwinden. Einige Reste sind *morbio* für *morbido,* Val. II, 251 (Muss. 195), *ariprendere,* Zambrini, 385, romagn. *arprender* (Muss. 125), das *par* für *per* in *par aina,* Val.

---

[1]) Dagegen ist von Correspondenzen der Toscaner mit Dichtern des Südens nichts bekannt, seitdem man aufgehört hat, die *Nina* des Dante da Majano für eine Sicilianerin zu halten (s. D'Anc. *Rim. Ant.* p. 287, n.). Nach Borgognoni (*Propugn.* IX, 1°, 34) hätte die *Nina* garnicht existirt; doch genügt sein Grund dafür nicht.

II, 250 (Muss. 82). Doch steht *par Deo* auch bei einem Pisaner, Val. I, 418, und bei Compagnetto da Prato, D'Anc. LXXXVII, 46.

Bandino reimte *aiudo* (*ajuto*) : *rifiudo* : *nudo* : *sudo* : *mudo* (*muto*), Val. I, 428 f., mit der dem Lombardischen eigenen Erweichung der Tenuis; aber ob Bandino wirklich Paduaner gewesen, wie Allacci angab, steht darum noch nicht fest.

Von den Bolognesen wurden schon oben einige Reime erwähnt, die man als aus ihrem Dialekte entsprungen betrachten kann, obschon sie auch bei Anderen vorkommen. Onesto von Bologna schrieb ferner: *aida* (: *guida*) für *aita,* Val. II, 145; *rede* (: *vede*) für *rete,* ib. 148; *sede* für *sete,* ebendort, und endlich *ridi* (*reti*) : *lidi* : *sfidi,* ib. 150. Aber freilich haben auch diese Erweichungen sich wiederum *in grazia della rima* Dichter erlaubt, deren eigene Mundart sie nicht darbot; Guittone : *aida,* Canz. IX, Gel. 2; *nudo* : *muto,* Canz. III, 1; *fiada,* Son. 94; Ser Pace aus Florenz : *ferude* für *ferute,* Val. II, 400; selbst Dante : *conosciuda* (: *druda*), Manzoni, XIII; Francesco da Barberino : *insegnada* (: *vada*), Doc. 326, 25; bei diesem letzten vielleicht durch provenzalischen Einfluss.

Ein Bolognese war gewiss auch Messer Polo [1]); er sagte also *fese* (: *paese*) für *fece,* Val. I, 128, in Uebereinstimmung mit seinem

[1]) Man findet ihn zwar Polo di Lombardia genannt (s. Crescimbeni, III, 69); aber ohne Zweifel war er eine Person mit Ser Paolo Zoppo von Bologna, dessen Name in A, 297, die Canzone: *La gran nobilitate,* trägt, welche anderswo (B, 163; Val. I, 132) Messer Polo beigelegt wird. Ferner wird der letztere auch als Messer Polo di Castello bezeichnet, und dass dieser aus Bologna gewesen, zeigt sich in Ser Manno's an ihn gerichtetem Sonette, B, 352, *Propugnatore,* XI, 1°, p. 229:

Messer Paulo di Bologna nato
E di Castel chiamato da lencietti (?).

Damit also schwindet wieder einmal ein Einwand gegen eine Aussage des Buches *de vulg. el.* Dante bemerkte (I, 15), es habe keine Dichter aus Reggio, Ferrara und Modena gegeben, und man führte ihm dagegen diesen Messer Polo di Castello als einen Reggianer an (s. Galvani, *Dubbi,* p. 179 ff.). Er war aber garnicht dieses, sondern Bolognese. Mit den anderen Reggianern und Ferraresen, die man aufzählt, mag es dann wohl nicht besser stehen. Theils ist ihre Heimath unsicher, theils ihre Zeit, theils, ob sie Dichter gewesen.

Dialekt. Woher der Bartolommeo di S. Angelo gewesen, der (Val. I, 431) *dise* (*dice*) : *guise* reimte, ist nicht bekannt.

Die stärkste idiomatische Färbung zeigen noch heute viele Gedichte der Toscaner selber, deren Dialekte nur wenig von der allgemeinen Literatursprache abwichen und um so mehr verleiteten, in ihre besonderen Eigenthümlichkeiten zu verfallen. Ein Bolognese, Lombarde, Romagnole hatte die conventionelle Sprache von anderswoher empfangen; seine eigene Mundart war von ihr bedeutend verschieden, und er konnte beide nicht so leicht mit einander verwechseln. Hingegen stand jene Sprache, wie sie nun auch entstanden sein mochte, jedenfalls damals dem Toscanischen sehr nahe, und so identifizirte sie leicht ein jeder mit seiner speziellen munizipalen Sprechweise, und nahm aus der letzteren manches auf, was die poetische Sprache im Allgemeinen nicht acceptirt hatte, da sie eben nicht schlechthin sienesisch, pisanisch, auch nicht ganz und gar florentinisch war. Daher denn Dante's besonders gegen viele Toscaner gerichteter Vorwurf, dass sie munizipales *volgare* schrieben, wie später ja noch öfters, z. B. von Bembo, gegen die Florentiner dieser Tadel erneuert wurde, dass sie die Schriftsprache verdürben, weil sie sie gar zu gut zu kennen glaubten. Guittone von Arezzo, hätte er selbst seine Sprache bezeichnen sollen, würde sie gewiss eher aretinisch als italienisch genannt haben, da er ja auch von Frate Giacomo da Leona sagte (Canz. XXII):

> Francesca lingua e provenzal labore
> Più dell' Artina è bono in te . . . .

Wie sehr nun besonders in Bezug auf Guittone Dante's Vorwurf begründet gewesen, hat bereits Caix (*Mon. Ant.*) nachgewiesen. Dem Idiome seiner Vaterstadt entsprechen die zahlreichen Formen mit *o* aus lat. *u* in Position und *e* aus *i* in Position, die von denen der gewöhnlichen Schriftsprache sich entfernen, also *ponto* (: *conto*) für *punto,* Canz. VII, 2; *vergogna* : *pugna,* also *pogna,* Canz. X, 5; *venti* (: *nescienti*) für *vinti,* Canz. IV, 3, und dergleichen unendlich oft. Dem entspricht ferner ein *pertuso* (: *nojoso*) für *pertugio,* Son. 12, und *priso* (: *avviso*) für *pregio,* Canz.

XXII, 3, und Son. 124, 145, 159, obwohl die genaueren aretinischen Formen *pertusio* und *presio* waren (vgl. *casione* bei Ristoro, Nan. Man. II, 201). Sehr vieles Mundartliche findet sich sogar ausserhalb des Reimes, und hierbei ist zu bedenken, dass die Gedichte Guittone's, sowie sie heute gedruckt vorliegen, zum grössten Theile indirekt aus einer Handschrift herrühren, die von Pisanerhand geschrieben worden[1]), und da dieselbe sehr alt ist und nicht lange nach Guittone's eigener Blüthezeit angefertigt ward, so ist man um so mehr berechtigt, die aretinischen Idiotismen, die man da liest, auf die Rechnung des Autors und nicht etwa des Schreibers zu setzen, der selbst eine andere Mundart redete. Formen also wie *deletto* (*diletto*), Son. 170; *nobel* (*nobile*), Canz. XIV, 3, oder *malvasio* (*malvagio*), Canz. VIII, 1; *rasione* (*ragione*), Canz. L, 4; *spresio* (*spregio*), Son. 153, stammen gewiss von Guittone selber, und so das spezifisch aretinische Conditional *malederea* (*maldiria*), Son. 167; das *fò* (*fuit*) nicht bloss im Reime (Canz. XXIII, Gel. 2; XLIII, 2, etc.), sondern auch im Verse, Son. 36, eine Form, die sehr häufig bei Ristoro von Arezzo. Dagegen sind Bildungen wie *fievilezza*, Son. 130; *mertevil*, Son. 135, Eigenthum des pisanischen Copisten.

Dasselbe gilt, wenn auch in weit geringerem Grade, von anderen Aretinern und Sienesen. Die Reime wie *spegne* : *destregne*, Val. II, 135, bei Ugo di Massa aus Siena; *vento* (*vinto*) : *guarnimento*, Val. II, 190, bei Folgore, u. dgl. m., mögen zwar wieder als nicht besonders charakteristisch anzusehen sein. Dagegen gilt das *maio* (: *gennajo*) für *mai* (*magis*), welches Cene dalla Chitarra, Val. II,

---

[1]) Es ist die Redianische Handschrift in der Laurenziana, welche die Briefe Guittone's, und Gedichte von ihm und Anderen enthält; aus ihr waren zum grossen Theil die Mss. Biscioni's und Salvini's abgeschrieben, welche Valeriani für seine Ausgaben benutzte. Dass der Schreiber der Redianischen Hs. ein Pisaner, hat in Bezug auf die Briefe schon Bottari bemerkt; für die Gedichte zeigen es die Varianten, die Bartoli (*Riv. di Fil. Rom.* II, 234 ff.) aus derselben zu den ersten Gedichten bei D'Anc. gab; dort liest man, in Texten, deren Autor ein Sicilianer, die pisanisch-lucchesischen Formen : *mizo* (*miso*), I, 6; *anse* (*anzi*), I, 25: *ozo* (*uso*), I, 29; *rinchiozo*, II, 33.

196, gebraucht, als ein speziell aretinisches Wort[1]). Derselbe Cene hat ein *mesto* für *misto* im Verse, Val. II, 205.

Buonagiunta Urbiciani aus Lucca, dem Dante denselben Vorwurf macht wie Guittone, reimte nicht nur: *piacensa : pensa,* Val. I, 473, sondern auch: *fortesse* (*fortezze*) : *esse* : *duresse* (*durezze*); *feresse* (*ferezze*) : *crudelesse* : *paresse* : *stesse,* ib. 478; *grandessa* : *allegressa* : *messa,* ib. 496, d. h. also, er zeigt darin gerade zwei hervorstechende Erscheinungen des Pisanisch-Lucchesischen, *ss* für florent. *zz,* und *s* für *z* nach Consonant[2]). Ferner reimte er *vostro* : *dosso,* Val. I, 525, wo der Cod. Vat. 3214, nr. 69, nach Manzoni, wirklich *vosso* setzt[3]). Die Gedichte anderer Lucchesen und Pisaner sind an derartigen Reimen äusserst reich, so: *offensa* : *potenza,* Pannuccio, Val. I, 354; *fermessa* : *altessa* : *gravessa* : *s'appressa,* ders. ib. 384; *terso* (*terzo*) : *verso,* 386; *stasso* (*stazzo*) : *passo,* Bacciarone, ib. 403; *impasso* (*impazzo*) : *lasso,* 410; *pensa* : *doglienza,* 417. Die Reime wie dieser letzte sind auch dem Süden möglich, nämlich: *penza* : *doglienza,* wie Iacopo da Lentini, D'Anc. VII, 25: *increscenza* : *penza,* und, bei der Verwandtschaft des *s* nach Consonant mit *z*, erlaubten ihn sich auch die Florentiner: *penza* : *lenza* : *difenza,* Guido Orlandi, Val. II, 274; Dante sogar umgekehrt: *fersa* (*ferza*) : *attraversa,* Inf. 25, 79. Dagegen kommt das *ss* für *zz* kaum anders als bei Pisanern und Lucchesen vor[4]), und, wo

---

[1]) s. Nannucci, *Man.* I, 349, n. 2, und Caix, *Mon. Ant.*

[2]) In Dante's Beispielen, *vulg. el.* I, 13: *gassara (gazzarra)* als lucchesisch, *Fioransa* als pisanisch.

[3]) *Nosso, vosso* soll noch heut lebendig sein in der Montagna Pistojese, und man liest es bei dem alten pistojesischen Uebersetzer des Albertano da Brescia, s. Nannucci, *Verbi,* 743, n. 3. Dass es aber nicht bloss pistojesisch, sondern auch pisanisch-lucchesisch gewesen, beweist dieses, dass es der pisanische Copist von Guittone's Briefen oft gebrauchte, s. Bottari's Anmerkung 261. Ebenso steht *nosso, vosso* im Reime in Bini's *Rime e Prose del Buon Secolo* (Lucca, 1852), p. 96, in einer *lauda,* die auch sonst pisanische Idiotismen in grosser Zahl aufweist: *posso* für *pozzo,* 4 mal, *tornonno, trovonno,* als 3. pers. plur. perf., *partitte, convertitte,* ec.

[4]) Monaldo da Soffena brauchte jedoch einmal ausnahmsweise *passo* für *pazzo,* Val. II, 237 (Palermo, II, 112); dies aber in den schwierigen *rims equivocs.*

man es sonst antrifft, hat man Grund, an der Richtigkeit der Attribution zu zweifeln; so, wenn man *bellesse* : *avesse* in einem Sonette liest, das, nach Val. I, 129, von Messer Polo sein soll. Und da in der Canzone *Blasmomi dell' Amore,* die bei Val. I, 210 dem Rinaldo d'Aquino zugeschrieben ist, wie auch in P (p. 94) und B (232), ein *distrignesse* : *manchesse* (*manchezze*) : *tenesse* : *bellesse* : *altesse* : *fallesse,* steht, so muss man, wie so oft, dem Cod. A (110) Recht geben, der das Gedicht vielmehr dem Tiberto Galliziani aus Pisa beilegt.

Manche andere Eigenthümlichkeiten finden sich dann wieder innerhalb des Verses, und sie wären hier wichtiger, weil ohne Zwang des Reimes gesetzt. Aber nun ist der Fall umgekehrt wie bei den Sienesen und Aretinern; denn da der Copist vieler von diesen Gedichten dieselbe Mundart sprach wie der Verfasser, so wissen wir nicht mehr, welchem von beiden die einzelnen dialektischen Elemente angehören. Findet man bei pisanischen Dichtern Formen wie *fievilezza,* Val. I, 381, *ingannevile,* 386, *suggiugato,* 358, so entsprechen sie zwar sehr wohl dem Dialekte der Verfasser; aber diese konnten sie doch vermieden, und der ungebildetere Schreiber dieselben erst nachher in die Texte gebracht haben. So die Conditionale 3. Pers. sing. wie *sre'* (*sarebbe*), Val. I, 394, 401, 411, 470, *fare'* (*farebbe*), ib. 397, entsprechend denen der Fragm. Hist. Pis. 655: *are'* (*avrebbe*); Bandi Lucch. p. 4: *godere', procedere',* etc.; und dazu die 3. Pers. plur. *potreno* (*potrebbero*), Val. I, 393, wie die Bandi Lucch. nr. 195: *farenno, darenno,* etc. So das häufige *u,* nicht bloss für *ubi,* sondern auch für *aut;* die 3. Pers. plur. auf *eno* statt *ono*: *séguen* (*seguono*), *prénden, cóvren, créden, lúcen, dícen,* etc. Val. I, 401, 402, 446, 450. In der Handschrift Redi's selber stehen übrigens diese Texte in einer noch viel stärker mundartlichen Form als in der Ausgabe Valeriani's. Dies zeigt die Canzone des Gallo Pisano: *In alta donna ho misa mia intendansa* (s. D'Anc. LXIV), die Crescimbeni (III, 49) nach jener Hs. veröffentlichte, mit Formen wie *solasso* (*sollazzo*), *altessa* u. dgl. auch im Verse. Ein Sonett Pucciandone Martelli's hat sich durch seinen übergrossen Reichthum an Binnenreimen auch bei Valeriani (I, 466) besonders viele Idiotismen erhalten;

aber die Form, in der es Redi (Annot. zu v. 428 des Ditir.), wie er angiebt, genau nach seinem Ms. publizirte, bietet noch einiges Mundartliche mehr [1]).

Nachdem bis hieher von den mundartlichen Elementen die Rede gewesen ist, welche je nach den verschiedenen Gegenden sich in die alte Dichtersprache einmischten, bleibt es übrig, diejenigen Eigenthümlichkeiten zu betrachten, welche allen Gegenden gemeinsam sind, und welche eben der Ausdrucksweise der ältesten Lyriker ihren einheitlichen Charakter geben. Es sind dieses theils solche Elemente, welche aus den südlichen Dialekten stammen und mit der poetischen Tradition von dort weiter verpflanzt worden, theils solche, die den Einfluss des Provenzalischen bekunden. Einiges Andere erklärt sich aus den toscanischen Mundarten selber.

Die Einwirkung der italienischen Dialekte auf die alte Dichtersprache hat Caix bereits mehrfach untersucht [2]), und auf seine Ausführungen stütze ich mich theilweise bei den folgenden Be-

---

[1]) Auch in Bezug auf die übrigen Hss. der alten Lyriker wäre noch zuzusehen, welches der Dialekt der Schreiber gewesen. In der vaticanischen Hs. 3793 fehlen, soweit sie publizirt ist (und so wohl bis Canzone 305, bis wohin die Hand des ersten Schreibers reichen soll), hervorstechende idiomatische Besonderheiten, so dass man glauben möchte, der Schreiber habe dem Gebiete des Florentinischen angehört. Die Formen *chiace (piace)*, D'Anc. LVIII, 19, *chiano (piano)*, XXI, 30, stehen ganz vereinzelt, und werden von den südlichen Autoren herrühren (auch V, 111 ist *chiacenza* zu bessern aus *chi à senza*; Val. *piacenza*). So könnte auch das sienesische *contiato* für *contato*, LXX, 8, aus der Mundart des Verfassers stammen, da das Gedicht anonym ist. Was sonst noch auffallen möchte, sind die Schreibungen *sc* und *sg* für das heutige *ǵ* zwischen Vocalen, also *ascio, presgio*, u. dgl., beide Weisen auch in dem nämlichen Gedichte vorkommend. Die erste Schreibung, entsprechend der Aussprache *š*, war in der alten Zeit sehr allgemein, vom Sicilianischen hinauf bis zum Pistojesischen. *sg* ist mir nur aus den *Lettere Senesi* und den altumbrischen *Uffici* bekannt, wo es gleichfalls mit *sc* vermischt. Was die Aussprache betrifft, so ist anzunehmen, dass sich *sg* zu *sc* verhalten habe wie *ǵ* zu *ć*; *sg* in *rasgione* würde also eben den Laut des florentinischen *ǵ* zwischen Vocalen, denselben wie französ. *j* bedeuten.

[2]) *La Formazione degli Idiomi Letterari, in ispecie dell' Italiano. Nuova Antologia di Firenze*, XXVII, p. 35 u. 288, s. besonders p. 296. *Osservazioni sul Vocalismo Italiano*, Firenze, 1875.

merkungen. Zunächst sind es einige Erscheinungen des Vocalismus, um die es sich hier handelt:

1. Betontes latein. *ĕ* und *ŏ* bleiben meist undiphthongirt, wie *vene, tene, omo, loco.* Es ist dieses wohl bekannt aus dem Sicilianischen; die Dialekte des südlichen Festlandes verfuhren anders, wogegen sich das alte Aretinische hierin mit dem Sicilianischen begegnete; es belässt *ĕ* immer (Caix, Voc. 30), und das *ŏ* wenigstens in den meisten Fällen. Der Einfluss dieser näher stehenden Mundart mag also der Erscheinung diese Herrschaft verschafft haben, welche in der poetischen Sprache noch in die moderne Zeit fortdauert. Den anderen toscanischen Idiomen ist sie wenigstens nicht charakteristisch, obschon man undiphthongirte Formen auch in den *Lettere Senesi* und *Bandi Lucchesi* findet.

2. *ĕ* vor Vocal ungeändert, wie in *eo, Deo, meo,* etc. ist dem Sicilianischen nicht fremd, aber dort mit den anderen Formen gemischt, consequenter dagegen im alten Aretinischen vorhanden, und also eher aus diesem herstammend (Caix, Voc. 22).

3. Begünstigung des Diphthongs *au* in betonter und tonloser Silbe. In betonter Silbe ist es das ursprüngliche lateinische *au,* welches in *ò* überging, aber in der poetischen Sprache sich vielfach erhielt, so *auro, tesauro, auso* (*òso*), *laude, fraude, gaude.* In unbetonter ist es theils ebenso: *laudare, audire, augello, taupino*[1]), oder es hat sich aus einem ursprünglichen *o* gebildet: *aunore* oder *aonore, aulente, audore, caunoscenza* oder *caonoscenza, aucidere, auriente* (*Oriente,* Val. II, 234). Die Erhaltung des betonten *au* ist vielen alten Dialekten gemeinsam, aber die des tonlosen *au* in erster Silbe und der Uebergang des tonlosen *o* in jenes ist eine Eigenthümlichkeit der südlichen Mundarten, sicil. *auceddu, aucidiri, ausari,* u. s. w., neapol. *auciello, auliva*[2]), wofür denn auch, wie bei den Alten, die Schreibung *ao,* z. B. *aoliva* in den Gedichten Sgruttendio's, p. 252. Das Provenzalische besitzt theilweise die nämliche Erscheinung, was, wie Caix vermuthet,

[1]) *taupino* aus *talpino,* s. Diez, Et. W. II, 435.

[2]) vgl. Diez, Gr. I, 393; Schuchardt, Voc. II, 304; Ascoli, Arch. Glott. I, 505.

dazu beitragen mochte, jener südlichen Neigung Eingang zu verschaffen. Aus dem Süden wird wohl auch der häufige Uebergang des *o* in tonloser erster Silbe zu dem hier allgemein begünstigten *a* stammen, z. B. *canoscenza, afesi* (D'Anc. IX, 14), *alente* (V, 29), *argoglioso* (XLVII, 8), wie sicil. *aceddu, aliva, canusciri, affenniri,* neapol. *affennere,* etc.

Nicht selten begegnen bei den alten Dichtern auch Worte mit anderen Diphthongen: *ai, oi, ei,* an deren Stelle die heutige Sprache nur noch einfache Laute: *a, o, e,* kennt. Zum Theil sind dieses wieder die archaischen Formen, aus denen sich die späteren entwickelt haben. So *bailia,* jetzt *balia,* während in der betonten Silbe noch das *ai* besteht: *bailo* (*bajulus*); Guittone, Canz. IV, 5, hat auch *bailito* „beherrscht"; *bailia* selbst ist sehr häufig und findet sich unter anderm auch Band. Lucch. p. 99. In den oft gebrauchten *guaita, guaitare, aguaito,* u. s. w. stammt das *it* aus althochd. *ht,* welches hier ausnahmsweise nicht wie latein. *ct* behandelt worden (Diez, Gr. I, 322), weshalb auch jetzt *guatare* (nicht *guattare*); vgl. Fragm. Hist. Pis. *guaito,* 659; *aguaito,* 659, 661, und neapol. noch heut' *agguajeto.* In *guaire* für das gewöhnliche *guari,* Val. I, 341, Guittone, Canz. VI, 2 und öfter, ist das *i* entweder attrahirt oder ursprünglich, je nach der Etymologie, die man annimmt; prov. *gaire.* Auch *gueri* in der *Rosa fresca* braucht nicht gerade französisch zu sein; es könnte sich zu *guari* verhalten, wie *cavaleri* zu *caballarius. faire* ist, nach Ascoli's Auseinandersetzungen, Arch. Glott. I, 81 f., durch die Stufen *fagere, fajere* aus *facere* abzuleiten, und *traire* entspricht einem **trag'r'e* (ib. 82). So erklärt sich denn *faite,* Val. II, 253, Guittone, Son. 14, und oft in den Briefen, aus *faj'te* = *facite.* Guittone, Lett. p. 54, hat auch ein *faie* (*facit*) wie vom Infinitiv *faiere,* und in den alten sienesischen Briefen findet sich das ganze Verbum so conjugirt: *faite,* p. 38, 58, 88, etc., *faieva,* 25, *faiese,* 28, 43, etc., *faiesero,* 27, *faieste,* 30, u. s. w. Die Entstehung des modernen *fare, fate* selbst könnte sich aus diesen alten Formen mit *ai* erklären, wenn auch weiterhin die Analogie walten mochte; dann wäre *fare, fate* durch *faire, faite* aus *facere, facitis* entstanden, wie *piato* aus *placitum* durch **piaito* (Ascoli, ib. 80), altrömisch Fragm. Hist.

Rom. 413: *piaiti*, neapol. *chiajeto*. Und dem würden entsprechen die *trare* und *-dure* aus *traire*, **duire*, die so oft bei den Alten im Reime vorkommen. So entstand ferner, nach Schuchardt und Thomsen (*Romania*, IV, 256 f. u. 257—262), *voito*, die alte Form von *vuoto*, aus **vocitus*; für dieses *voito* und das zugehörige Verbum *voitare* giebt zahlreiche Beispiele, fast nur von Pisanern, Bottari, Guittone, Lett. n. 4. Aehnlich verhält es sich auch mit *tracoitato* (*traccotato*), Guittone, Son. 120, Lett. p. 73, aus **transcogitatus*; *coitoso* (**cogitosus*), Dante da Majano, Val. II, 449. — *duitu* aus *dubito* (*dotto*) steht in der sicilianischen Canzone Stefano's bei Barbieri, str. 4; *preite* aus **prebyter* statt *presbyter* ist häufig bei den Alten, auch Hist. Pis. 659, 660, Hist. Rom. 321, 411. Guittone, Lett. p. 67, hat *eitade* (*età*), und noch heut' neapol. *ajetate*, sicil. *aitati*[1]). Ist es aus altlat. *aevitatem?*

Andere diphthongische Formen entstanden durch Attraktion des *i*: *mainera*, sehr häufig, wohl bekannt aus den nördlichen Mundarten, bei Gidino da Sommacampagna und Bonvesin, aber auch die Lett. Sen. haben *mainiera*, p. 39. So *mainero* (sonst *maṇiero*), Val. I, 457 (prov. *mainiers*); *estraino* (*stranio*), Guittone, Lett. 15 u. 74; *paine* (*panie*), ib. 10, woraus sich Dante's *pane* erklärt; *bointà*, ib. 67, aus *bonità*, welches sich an vielen anderen Stellen der Briefe findet; *cointezza*, Guittone, Canz. V, Gel. 1, aus **cognititia* (altfrz. *cointise*); *ointa* (*onta*), Guittone, Canz. XI, 2, *ointoso*, Val. I, 408, mit Attraktion des im deutschen Grundworte enthaltenen *i*, gleichsam **onita*, **onitoso*; *tracoitato* ward weiter zu *traicotato*, Guittone, Canz. XXXI, 3. Mit diesen ist zusammenzustellen *vaire* (*varie*), Hist. Rom. 279, *meità*, Lett. Sen. 52 und sehr oft in den Band. Lucch.

In *aire* (*aere*) ist das tonlose *e* in *i* übergegangen; *airo* auch Hist. Rom. 281, neapol. heut' noch *ajero*. Aehnlich erklären sich die Formen *rei* (*rè*) bei Guittone (Bottari, Lett. n. 212), auch in den Lett. Sen. stets *rey*; ferner *mei*, *tei* (*me*, *te*), ebenfalls oft in Guittone's Briefen und sonst auch Val. II, 17, 34, 211; Trucchi, I, 94;

---

[1]) Pitrè im Glossar zu den *Fiabe*, mit dem Zusatz „*voce umile, ma non plebea*".

D'Anc. LXXI, 29. Sie sind nämlich wahrscheinlich aus den sehr häufigen Formen mit paragogischem *e*: *ree, mee, tee,* hervorgegangen, vermöge der dem Toscanischen eigenen Neigung zum tonlosen *i* im Auslaute.

Unerklärlich ist mir dagegen das *erraita,* Guittone, Lett. p. 2, nach Bottari für *errata*; *aituti* (von *attutare* „auslöschen"), derselbe, Son. 140[1]); ferner das vielbesprochene *maitino,* das besonders in den Idiomen Frankreichs und Norditaliens verbreitet[2]), doch auch dem Süden nicht ganz fremd ist, wie das von D'Ovidio, Arch. Glott. IV, 182, angeführte *maitenata* des Dialektes von Campobasso bezeugt. Endlich ist auch *aigua* für *acqua* nach den Lautgesetzen Süd- und Mittelitaliens nicht verständlich; dagegen besitzt es wieder das Provenzalische und Norditalienische, und in den lombardischen Colonieen Siciliens spricht man noch heut' *eigua*[3]). Soll man annehmen, dass es von hier in die südliche Dichtersprache eingewandert sei, da ja freilich diese seit dem 11. Jahrhundert entstandenen Colonieen im 13. viel bedeutender waren als heut'? Sonst müsste man das Wort, welches sogar in dem von Dante citirten Verse des Guido delle Colonne steht, für einen Provenzalismus halten, wie D'Ovidio thut, Arch. Glott. II, 99, n.

Bei den meisten dieser Formen indessen ist es, wie wir sahen, nicht nöthig, sie aus den entsprechenden provenzalischen herzuleiten, wie man, durch die Aehnlichkeit bewogen, öfters gethan hat; auch sind sie nicht dem Süden speziell eigenthümlich; es sind eben archaische Bildungen, grossentheils diejenigen, aus welchen die moderneren Formen der betreffenden Worte erst entsprungen sind, daher meist gemeinitalienisch und nicht bloss in der alten Dichtersprache, sondern auch in anderen Denkmalen zu finden[4]).

---

[1]) in einem Denkmal Norditaliens findet sich *puitane* für *puttane, Riv. di Fil. Rom.* II, 45, das auch Mussafia unerklärlich war.

[2]) s. Diez, Et. W. I, 261; Mussafia, Glossar zu den *Monumenti Antichi di Dial. Ital.* und *Beitrag;* Arch. Glott. I, 432.

[3]) in Nicosia; s. Vigo, *Canti popol.* 2. ed. 1870, p. 52.

[4]) Es ist bemerkenswerth, dass in der vatic. Hs. 3793, soweit sie von D'Ancona publizirt ist, ausser dem *mei* im Reime, und mehrfach *maitino, maitina,* keine von diesen diphthongischen Formen vorkommt, auch statt

Auf die südlichen Dialekte hingegen weisen wiederum verschiedene bei den ältesten Dichtern sehr gewöhnliche Verbalformen: *ajo* und *aggio* statt der toscanischen *ho* oder *abbo*, und Conj. *aja, aggia* (s. Caix, Form. 296); sicil. *haju*, im Dialekte von Noto: *agghiu*, neapol. *aggio*, altrömisch *hajo*. In den ältesten toscanischen Prosaschriften findet sich ein *ajo* oder *aggio* niemals, ebensowenig *saccio* (*sapio*) oder *deggio* (*debeo*), Formen, die gleichfalls dem Sicilianischen, Neapolitanischen, Altrömischen gemeinsam sind. Mit *ajo, aggio* sind gebildet die alten Futura wie *sarajo, faraggio*, etc., sicil. *sarrò* oder *sarroggiu*, aber neapol. *sarraggio*, altröm. *sarajo*, Hist. Rom. 407, *farajo*, 307, und oft. Diese alterthümlichen Futura, sehr häufig in der sicilianischen Dichterschule, finden sich bei Dante und seinen Nachfolgern nicht mehr; Boccaccio wendete sie noch in den lyrischen Gedichten an; er schrieb eben in Neapel; *aggio* selbst erhielt sich lange, und *deggio* gebraucht die Dichtersprache bis heut', während *saccio* frühe verschwand; auch dieses verwendete noch Boccaccio.

Die 3. Person sing. Perf. auf *ao, eo, io*. Sicilianisch heut' *amau, temiu, sentiu*, Fra Simone: *amao*, etc. Hist. Rom. *comenzao*, 251, *durao*, 253, *poteo*, 267, *morio*, 255, u. s. w. Neapol. heut' *amaje, temié, sentie*, aber in älteren Denkmalen des Dialektes wie in der Chronik des sogenannten Giovanni Villani: *ordenao* (cap. XVII), *perdio* (cap. XVIII). Auffallend ist es, dass die Formen auf *ao* ein verschiedenes Schicksal von denen auf *eo* und *io* gehabt haben. Jene finden sich allein bei Dichtern vor Dante, wogegen die 3. Person Perf. auf *eo* und *io* auch Dante selbst, Petrarca und Boccaccio beibehielten, und nach ihrem Beispiele die poetische

---

aigua stets *agua*. Dieses mag daher rühren, dass in Florenz früher als anderswo jene archaischen Formen erloschen. Anders ist es in einigen von Grion, Serventese, p. 44 ff., veröffentlichten Gedichten, die in derselben Hs. von einem anders redenden Schreiber stehen. Dort liest man nicht bloss *strainero*, sondern auch *raigione, caigione*, und auch in der palat. Hs.: *aigua, faite, mainera, bailia* (nach den Drucken bei Palermo, II, 98 ff.). Das Meiste dieser Art scheint aber die von Pisanerhand angefertigte Redianische Hs. zu enthalten.

Sprache bis auf den heutigen Tag; die auf *eo* gingen dabei oft in *io* über; *vendeo* ward *vendio*, wie *avea* zu *avia* wurde.

Seltener als die 3. Person ist die erste Pers. sing. Perf. auf *ao, eo, io; toccao* für *toccai*, D'Anc. LX, 10, nach der Hs. B, 241 (*Propugnatore*, X, 2°) gelesen, welche hier allein einen Sinn giebt:

L' aulente bocca e le menne
De lo petto le toccao,
Fra le mie braccia la tenne,
Basciando mi domandao.

perdeo für *perdei*, D'Anc. LXVIII, 37:

Eo, che perdeo, vi chero.

Guido Cavalcanti in der ballata: *In un boschetto*, sagte *udio* für *udii, sentio* für *sentii*. Andere Beispiele aus dem *Dittamondo*, Guittone's Briefen, Francesco da Barberino und den *Cento Novelle*, bei Nannucci, *Verbi*, 162, f. Zu Grunde scheinen zu liegen die sicilianischen Perfecta *purtaju, ripitiju, finiju*, Pitrè, *Fiabe*, I, p. CCXVII, die freilich dem Palermitanischen heut' fremd sein sollen.

Die gewöhnliche sicilianische Perfektbildung zeigt sich in den Formen wie *audivi*, D'Anc. I, 27, VIII, 32, oder *partivi*, LXIX, 2, und es sind durchaus keine blossen Latinismen, wie Bartoli glaubte[1]). Liest man *audivi* bei Dante, Inf. 26, 78, so ist es da allerdings für einen Latinismus anzusehen.

Die Participia auf *uto* von Verben auf *ire* sind noch heut' sicil. und neapol., auch Hist. Rom. *partuta*, 263, *falluta*, ib., *feruti*, 267, *bestuto* (*vestito*), 291, u. s. w. Sie blieben bei Dante und Petrarca, und so verschmäht sie auch die heutige Dichtersprache nicht ganz.

Auch den Imperfekten auf *ia* statt *ea* der Verba auf *ere*, wie *avia, tenia*, die im Reime von der ältesten bis auf die neueste Zeit angewendet wurden, hat man bisweilen sicilianischen Ursprung zugeschrieben, aber, wie es scheint, nicht mit Recht. Es liegt hier nicht der gewöhnliche Uebergang von $\bar{e}$ in *i* vor; denn auch Dialekte, die $\bar{e}$ nicht in *i* verwandeln, besitzen diese Formen, und

[1]) *I primi due Secoli*, p. 146, n. 2.

im Sicilianischen selbst steht *avia* neben *aveva* (nicht *aviva*). Der Uebergang des kurzen *ĕ* in *i* vor *a, o, e* ist dem Toscanischen gerade besonders eigen, wie *Dio, mio, mia, mie; cria* (*crea*) bei den Alten, auch Petrarca; das lange *ē* kann sich aber in solcher Stellung unmöglich besser behauptet haben[1]), und, wenn die Sprache *avea, tenea* beibehielt, so geschah es, um die Conjugationen nicht zu vermischen; vor Alters jedoch werden die anderen Formen mit *i,* wenn auch als weniger gebräuchliche, daneben bestanden haben; der Zwang des Reimes brachte sie dann zum Vorschein. Aber ganz fehlen sie in alten toscanischen Prosaschriften nicht; Ristoro d'Arezzo hat *facieno, receviano,* Nan. Man. II, 202, *conosciano,* ib., *diciano,* 203. Die Lett. Sen. *dovieno,* p. 29, 45, *solieno,* p. 41. Hist. Pis. *tenia,* 658, *combattieno,* 659, *voliano,* 666. Ebenso wie aus *avea – avia,* entstand dann auch *dia* aus *dea* (*debeat*), welches sehr häufig bei Guittone, auch ausserhalb des Reimes, und ebenso in Prosa, in den *Conti di Antichi Cavalieri,* die in altaretinischer Mundart abgefasst sind[2]).

---

[1]) s. hierüber Canello, Zeitschrift für roman. Phil. I, 512.

[2]) Dieses *dia* oder *dea* Guittone's und Anderer scheint meistentheils richtiger übersetzt als erklärt worden zu sein. Es steht in Indicativbedeutung, z. B. Guittone, Canz. XXII, 1:

Oh che crudele ed amarore amaro
Nella perdita tua gustar *dea* core.

wo man jetzt sagt: *gustar deve;* oder die *Conti di Ant. Cav.* p. 4: *Sono queste le gioje, che d'amore diano venire?* Ristoro d'Arezzo, Nan. *Man.* II, 204: *Lo cielo .... se dea movare suavissimamente.* — Nannucci wandte darauf (*Man.* I, 178, n. 10; II, 204, n. 8; *Verbi,* 593) sein bekanntes Universalmittel an; aus *devere* ward *deere,* daraus *deare* und *diare,* u. s. w. Er hatte aber dabei nicht bemerkt, dass Guittone *dia* auch als erste Person gebraucht, Canz. XXVI, 4:

Amor, più ch' altr' uom *dia*
Te piacer per ragione.

d. h. „ich muss dir mehr gefallen", und Son. 155:

Chè servir me nè te for lui non *dia,*
Ma vietar deggio.

„*non devo servire me nè te senza lui*". Beiläufig hat es so auch ein franco-italienischer Text, der von Rajna publizirt in *Giornale di Fil. Rom.* I, p. 36, v. 130:

Demnach wird es auch zweifelhaft, ob die Conditionale in *ia*, wie *avria*, *saria*, wirklich aus Unteritalien gekommen sein müssen, wie Caix annimmt; denn, da das alte Aretinische *amarea*, *sarea*, u. s. w. hatte, so war von hier der Schritt zu *amaria* derselbe wie der von *avea* zu *avia*, und nicht untoscanisch. Von ganz reinen Denkmalen dieser Mundart ist nur noch gar zu wenig bekannt gemacht, um entscheiden zu können, nämlich nur das kleine Stück des Ristoro bei Nannucci. Die *Conti di Antichi*

Cil que serf, fe que vos *dia*,
A l'altrui sen senpre se guia.

wo das *fe que vos dia* = „meiner Treu" der altfranz. Betheuerungsformel: *foi que vos doi*, entspricht. Ferner brauchte Francesco da Barberino *dia* als 2. Person, wie Ubaldini richtig anmerkte. (Nannucci citirt die erste Stelle Guittone's und die Francesco's, aber ohne sie zu verstehen, da er sie unter *dia* 3. Pers. setzt.) In Wirklichkeit ist *dia* oder *dea* gleich *debba*, der regelrechte Conjunktiv zu *deo* = *devo*. Wenn aber hier der Conjunktiv anscheinend statt des Indicativ verwendet ist, so beruht dieses auf dem allgemeinen Gebrauche der Alten (und nicht bloss der Italiener), die auch *dobbiate*, *deggiate* sagten, wo wir *dovete*, z. B. D'Anc. XXIV, 78, XXV, 18, XXXIV, 22, und bei anderen unendlich oft; d. h. sie gebrauchten von dem Verbum des Müssens den Conjunktiv gleichsam mildernd für die schroffe Behauptung der Nothwendigkeit. So hat Guittone selbst statt des *dea* auch *deggia*, Canz. XXIII, 4, und *degie* im Sinne von *devi* steht D'Anc. LVI, 32, *degia* ib. LVIII, 3 und Val. I, 535, wozu freilich Nannucci, *Verbi*, 588, auch wieder seinen Infinitiv *degiare* in Bereitschaft hat (und ein prov. *deiar!*). Die Aussprache *dea* und *dia* könnte speziell aretinisch gewesen sein; denn es muss auffallen, dass es gerade bei Guittone in den Gedichten und Briefen so unendlich häufig ist, und dass alle anderen Beispiele, welche man dafür kennt, ausser dem einen Francesco da Barberino, der ja überhaupt sich die *mescidanze* gestattete, nur aus aretinischen Denkmalen herrühren, nämlich Ristoro, den *Conti di Ant. Cav.* und einem Gedichte des Giovanni dall' Orto aus Arezzo, d. h. nach dem Citate bei Ubaldini, welches auch Nannucci, *Verbi*, 593, von ihm herübernahm, während in seinem eigenen *Manuale*, I, 226, und bei Val. II, 98, das *dea* der Stelle in *dee* umgewandelt ist. Verbreiteter dagegen sind die Formen *die*, plur. *dièno*, welche eben dieselben Conjunktive sind, *die* und *dieno* aus *dia* und *diano*, wie *sie* und *sieno* aus *sia* und *siano*. Beispiele für diese bei Ubaldini und bei Nannucci, *Verbi*, 592 f. Besonders häufig liest man *die*, *dieno* im Sinne von *deve*, *devono*, in den *Lettere Senesi* (p. 11, 30, 38, 45, u. s. w.).

Cavalieri haben viele solche Conditionale in *ia;* aber in ihnen ist der Dialekt nicht unvermischt.

Als echt sicilianische Form kann man noch das *staresse* (sicil. *starissi*), D'Anc. VIII, 29, anführen.

Bekanntlich giebt es bei den alten Dichtern noch ein anderes Conditional, das gebildet aus dem lat. Plusquamperfectum indic. sich noch zuletzt in Dante's *soddisfara* zeigt. Aber bei den Dichtern der höfischen Schule sind diese Formen doch nicht allzu häufig[1]). Diez vermuthete deshalb darin eine provenzalische Entlehnung (Gr. II, 147). Dass dieses nicht der Fall ist, haben die seitdem aufgefundenen zahlreichen Beispiele in volksthümlichen Denkmalen bewiesen, unter denen auch die von Diez noch vermissten Bildungen aus starken Perfekten. Ist aber dieses Conditional nicht aus dem Provenzalischen entlehnt, so wird

---

[1]) Zu denen, welche Nannucci an verschiedenen Stellen, besonders *Verbi*, 323 ff., anführt, lassen sich noch folgende hinzufügen: *sembrara*, Val. I, 298; *pentero*, ib. 411 (Bacciarone Pisano); *partira*, ib. II, 43 (Monte Andrea); *finera*, D'Anc. XXIX, 39 (Rinaldo d'Aquino); *convenera*, Guittone, Son. 114; *pora* (: *fora*), ders. Canz. XXXVIII, 4; Rustico di Filippo, Trucchi, I, 239:

Che se grande bisogno nol richiede,
De la sua casa non si *partir'* anche.

für: *non si partirebbe neanche.* Bei Val. I, 50 (Pier delle Vigne) ist zu lesen:

Per lei potere ancidere eo *morera.*

statt *morria*, um den Reim mit *piacentera* zu haben, und so in dem Gedichte des Maestro Simone Rinieri von Florenz, Manzoni, V:

De! or mi foste amara,
K' eo mi'*vantara* — di cotal guerrero.

statt *vanteria.* In der sicilianischen Canzone Stefano's bei Barbieri, str. 4, steht die erste Pers. plur. *sintiramu*, was aber vielleicht aus *sintiriamu* entstellt ist. Dante da Majano sagte in dem Sonett: *La fior d'amor* (Val. II, 465):

S' eo troveria — di mia disia — pietate,
Più in dignitate — alzate — me tenire,
Che s' io avir(e) — dovire — lo 'mperiato.

wo *tenire* und *dovire* für *tenira*, *dovira* — *tenera*, *dovera*, modifizirt dem schwierigen Reime in jener Spielerei zu Liebe, wie *alzate* für *alzato* steht.

es nun dagegen sehr wahrscheinlich, dass es aus den Mundarten des süditalienischen Festlandes stamme. Diesen wenigstens gehören sämmtliche aus volksthümlichen Texten bekannte Beispiele an; sehr oft erscheint es in der *Rosa fresca*, von der Caix darthat, dass sie apulisch; der *Ritmo Cassinese* hat *boltiera*, d. i. *bolzera* = *volsera*, starkes Conditional von *volere;* und Navone citirt dazu ein *volzera, dolzera, pregara* aus alten Gedichten in abruzzesischem Dialekte. Dante, vulg. el. I, 12, führt als apulisch den Vers an:

Volzera che chiangesse lo quatraro.

Die Beispiele, welche Foth (Die Verschiebung der lat. Tempora, etc. in Böhmers Rom. Studien, II, 279, n.) gesammelt hat, sind aus den alten aquilanischen Reimchroniken bei Muratori, Antiquit. VI. Reich sind ferner daran die Fragmenta Historiae Romanae, und endlich hat Caix (*Riv. di Fil. Rom.* II, 180) diese Formen als noch lebend in Volksliedern aus Calabrien und Basilicata nachgewiesen. Aus dem Sicilianischen ist, wie gleichfalls Caix bemerkte, derartiges bis jetzt nicht bekannt; denn wenn auch die sicilianische Canzone bei Barbieri *sintiramu* hat, so gehört das nicht hierher, da ja die höfische Dichtung allgemein eine Verbreitung der mundartlichen Formen über ihre ursprüngliche Zone hinaus zeigt.

Von diesem ihrem Ursprunge kommt es denn, dass die Conditionale der Art bei den Kunstdichtern in der Form etwas von den provenzalischen abweichen; die der Verba auf *are* bilden meist *ara*, nicht *era*, wie die gewöhnliche prov. Form ist; die der Verba auf *ire* haben neben *ira* auch *era: finera, convenera, morera*, und so *perèra, guerera*, D'Anc. LVII, 60 ff., gerade wie *convenera*, Hist. Rom. citirt bei Nannucci, *Verbi*, 325, und noch heut' *servera*, Canti Popol. Meridionali, I, 84. Einige wenige Beispiele machen indessen eine Ausnahme von dem Gesagten und können nur Umformungen nach provenzalischem Muster sein. Diez selbst hat *disperera* statt *disperara* angemerkt (D'Anc. LVII, 63). Ferner steht *innamorera* im Sonette Maglio's, bei Grion, Pozzo, 45; *portera*, Val. II, 99. Endlich Val. I, 69 (Guido Guinicelli) muss *finéro* von *finare* kommen, wie die dort folgende Zeile beweist.

Die alten Präsensformen *veo, creo, vao* für *vedo, credo, vado*, widersprechen den toscanischen Lautgesetzen, da nach diesen *d*

zwischen Vocalen nicht ausfällt. Sie finden ihre Erklärung in den südlichen Dialekten: sicil. *viju* aus *video*, **vidjo* (tosc. *veggio*), wonach *criju*, gleichsam **credeo*, das tosc. **creggio* gegeben hätte, und *vaju*, gleichsam **vadeo*. Hist. Rom. *veio*, 253, *provea* (*proveda*), 413, *vaja* (*vada*), 413. Neapol. noch heut' *veo* neben *vego*, *veco*; *creo* neben *crego*, *creggio*; *vao* neben *vado*, *vaco*. In der Sammlung D'Ancona's findet sich sowohl *veio*, *creio*, als *veo*, *creo* oder *vio*, *crio* (*creo* zu *crio*, wie *avea* zu *avia*) geschrieben; ein Beispiel für *vajo* ist D'Anc. LI, 13, und ib. XLVIII, 21, ist aus *vado* : *falseragio* – *vajo* : *falserajo* herzustellen; *vao*, ib. XXII, 12[1]). Die analogen prov. Formen *vei*, *crei*, *vau* mochten auch hier wieder die Aufnahme der südlichen Aussprache bei den Toscanern befördern. Ein *vei* hat noch Dante, und auch der altmodische Frezzi, s. Nannucci, *Verbi*, 739. Petrarca gebrauchte *cre'* für *credo*, und dieses soll noch heut' auf dem Lande lebendig sein; Nannucci ib. 541. Aber das gehört einer andern Klasse von Erscheinungen an; *cre'* verhält sich zu *credo*, *credi*, *crede*, wie *piè* zu *piede*, *ve'* zu *vedi*, *diè* zu *diede*, *te'* zu *tieni*, *bontà* zu *bontade*, u. s. w. Das Toscanische kennt den Ausfall des *d* zwischen Vocalen nicht, wohl aber ist ihm die Apocope von Silben gewöhnlich.

Zu *veo*, *creo* gesellt sich noch ein *cheo* für *cheggio*, *chiedo*, welches sehr häufig bei Guittone, sonst aber selten ist; es findet sich noch bei Monte Andrea, Val. II, 35, und Nannucci (*Verbi*, 786) belegt es aus Meo Abbracciavacca und Iacopone (*cheio*). Die südlichen Dialekte scheinen es nicht zu kennen, und so könnte es durch spätere Anbildung an *veo*, *creo* entstanden sein. Von diesem jetzt verschwundenen *cheo* stammt das alte *caendo*, welches die Wörterbücher als Gerundium ohne Infinitiv verzeichnen. Aus *cheendo* (gleichsam *cheggendo*, wie *veggendo*) entstand *caendo* durch

---

[1]) Das charakteristisch Mundartliche dieser Formen ist das neapol.-sicil. *j*, wo tosc. *ǵ*; weiter fiel das *j* zwischen Vocalen aus. Dieses südliche *j* statt *ǵ* hat man auch anderswo, wie in den Reimen: *preio* (*pregio*) : *peio* (*peggio*), D'Anc. VIII, 45, sicil. *preju* : *peju*, und dasselbe LXXVIII, 20. Ob es noch der nämliche Einfluss, der Dante *raja* für *raggia*, *ploja* für *pioggia*, u. s. w. sagen liess?

die gewöhnliche Begünstigung des *a* in erster tonloser Silbe. Die Bedeutung passt sehr wohl; denn die Alten verwendeten *cherere, chiedere* noch oft im Sinne von „suchen" (*quaerere*).

Das lateinische Verbalsuffix *icare* ward toscanisch *eggiare*. Findet man also häufig solche Formen wie *pareiare*, D'Anc. LXX, 20; *folleare* (*folleggiare*), LXXX, 20; *segnoreare*, LXXXI, 14; *guerriare* (*guerreggiare*), LXXXVII, 39; *danneare*, LXXXVIII, 20; *amariare*, Guittone, Son. 159; *vagheo* (*vagheggio*), ders. Son. 96; *cortea* und *innamorea*, Chiaro Davanzati, Trucchi, I, 156, u. dgl. m., so muss man sie auf die südliche Gestaltung desselben Suffixes zurückführen; sicil. *iari* : *passiari* (*passeggiare*), *russiari* (*rosseggiare*); neapol. *ejare, eare* und *iare* : *spessejare, guerreare, tastiare*, und so Hist. Rom. *signoreiare*, 305, *motteare* (*motteggiare*), 291, *signoriare*, 289. Hierher gehört auch *goliare* oder *goleare* „begehren", entsprechend einem toscanischen, aber veralteten *goleggiare*. Neapol. noch heut' *golio* im Sinne von „Verlangen", das sicil. *guliari* hat, nach Mortillaro, andere Bedeutung. Auch hier konnte das prov. Suffix *eiar* : *pareiar*, u. s. w., zur Verbreitung jener Formen mitwirken.

Endlich ist eine Anzahl einzelner Worte zu erwähnen, die bei den alten Dichtern sich finden, und die in den südlichen Dialekten noch heut' vorhanden sind, während das Toscanische sie nicht mehr kennt:

abento und *abentare* in der Bedeutung „Ruhe" und „ruhen", sehr häufig bei den Dichtern, Sicilianern wie Toscanern, vor Dante; auch Cecco Angiolieri gebraucht es noch (Allacci, 216); sicil. *abbentu* und *abbintari*, neapol. *abbentare*. Ist Diez' Identifizirung mit tosc. *aventare* (Et. W. II, 7) richtig, so zeigt schon der Lautbestand (*v* zu *b*), dass das Wort aus dem Süden gekommen.

corina statt *cuore*, an zwei Stellen:

Notaro Giacomo, D'Anc. XVIII, 8:

Quando m'apar davanti,
Li suo dolzi sembianti
M'incendon la corina.

Odo delle Colonne, XXVI, 49:

Va, canzonetta fina,
Al buono aventuroso,
Ferilo ala corina,
Se 'l truovi disdegnoso.

curina ist vielleicht auch D'Anc. LXVI, 83 statt *susina* zu setzen. Sicil. *curina* heut', nach Mortillaro, nur noch in beschränkter Bedeutung, nämlich für den inneren Theil des Kohles und anderer Gewächse; ferner sagt man „*la curina di lu 'nvernu*" wie „*lu cori di lu 'nvernu*".

menna für *mammella*, sicil. *minna*, neapol. *menna*.

D'Anc. LX, 9 (verbessert nach B, 241):

L'aulente bocca e le menne
De lo petto le toccao.

attassare „peinigen".

Ruggerone da Palermo, D'Anc. XLIX, 29:

Lo reo pensero sì forte m'attassa,
Che rider nè giucare non mi lassa.

und intransitiv, D'Anc. XXXVI, 61:

Ello penando attassa ed è sofrente (d. i. *lo core*)
Del mal d'amor gravoso,
Pieno di disianza.

neapol. *attassare* „gerinnen machen, gefrieren machen" (D'Ambra), aber sicil. *attassari* auch in dem Sinne von „betrüben, peinigen". Die Grundbedeutung ist offenbar die bei Mortillaro unter 3) „*infonder nell' acqua un veleno vegetabile da noi chiamato Tassu* (*taxus*), *onde facilitar la pesca per un certo torpore, che produce ne' pesci*", daher dann allgemein *avvelenire*, ferner *intirizzire*, *gelare* und endlich *attristare*. Das Sicilianische hat auch die intransitive Bedeutung „*agghiadare, affliggersi*", wie in der zweiten der obigen Stellen. Das italienische Wörterbuch kennt das Wort nur aus jenen zwei Beispielen.

liare statt *legare*, neapol. *liare*, sicil. *liari* (neben *ligari*).

D'Anc. XCVI, 15:

Amor mi stringe, che m' à in sua ballia,
Ond' io forte mi doglio

E 'n ubrianza meve stesso lasso,
E di sì grevi pene il cor mi lia, (Hs. *millia*)
Che tutto quanto scioglio. (Hs. *scolglio*)[1]).

Dieses Wort stand wahrscheinlich auch in einer unverständlichen Stelle D'Anc. LI, 38:

E lo corpo à 'n ballia
E tienimi in milia — forte incatenato.

Besserte man etwa:

Forte mi lia — e tienmi incatenato,

so käme dadurch auch der Binnenreim an die ihm im Gedichte gebührende Stelle. Allerdings ist die Aenderung stark.

Hierzu das Substantiv *liama* für *legame*, das zweimal bei Dante da Majano, Val. II, 472:

Ben aggia Amore e sua dolce liama.

ib. 477:

E più mi stringe Amore e sua liama.

sicil. *lijama* verzeichnet Pitrè im Glossar zu den *Fiabe* (Mortillaro nur *ligama*).

assommare für *innalzare*.

D'Anc. XX, 29:

Ancora sì asomata
La natura v' avesse[2]),
Ben ti dei rimembrare,
Ca di mal fare — è troppo gran peccato.

d. h. obschon euch die Natur so erhöht haben mag, so sollt ihr doch bedenken, u. s. w. neapol. *assommare*, sicil. *assummari*, in beiden Mundarten transitiv und intransitiv: *innalzare; fare venire a galla* und *salire*. Corazzini, der diese Canzone übersetzte,

---

[1]) vgl. *E scioglio come neve.* XLIX, 25.
In demselben Gedicht XCVI, 11:

Però vi priego, ch' io non sia diriso,
Sed io od altro c' ami
Forzasse in alcun lato . . . .

ist wohl *Forfasse* zu lesen.

[2]) *avesse*, conj. imperf. an Stelle des conj. praes. ist gleichfalls sicilianischer Idiotismus; s. Pitrè, *Fiabe*, I, p. CCXXV.

übersah, dass das Wort sicilianisch, was doch seiner Theorie nützlich sein konnte, und suchte sich statt dessen (aus dem Glossar von Bartschs Chrestomathie, wie gewöhnlich) ein prov. *asomar* in der schlecht beglaubigten Bedeutung von *distruggere*. Wie er dann die von ihm selbst übersetzte Stelle verstehen will, hat er verschwiegen.

singa für *segno*.

D'Anc. II, 43:

Sacciatelo per singa
Zò ch' i' vo dire a linga[1]),
Quando voi mi vedete.

Die 2. Zeile ist nach Bartoli's Varianten verbessert; vielleicht stand aber: *Zò ch' i' no dire' a linga*, was ein häufiger Gemeinplatz wäre: Erkennt an Zeichen, was ich in euerer Gegenwart nicht zu sagen wage. *singa* aus *segna* wäre allenfalls toscanisch erklärbar, das *i* ein Latinismus, *nga* aus *nja* wie *giunga*, *venga* und Dante's *punga*. Aber das Sicilianische bietet das Wort unmittelbar: „*singa* = *orma, vestigio, segno*", Mortillaro, wozu das Verbum *singari*, ferner *nzinga* = *insegna, segno*. In dem Gedichte des Iacopo Mostacci, D'Anc. XLIII, 26 ff. reimt: *losinga : stringa : segna : degna*, was also auf *singa : dinga* zu führen scheint (cf. *dingi* = *degni* im Ritmo Cassinese, v. 36).

la dia für *dì, giorno*. Grion hielt es für einen Lombardismus, Corazzini für einen Provenzalismus; aber die alten italienischen Dichter gebrauchen *dia* stets als Femininum, während es prov. und lombardisch Masculinum ist. Dagegen haben die Fragm. Hist. Rom. oft *la die* neben *lo die* (p. 399, 409, 411 u. s. w.); in einem Volksliede von Lecce, Canti Meridionali, II, 18, heisst es:

Ca a iddhu pensu la notte e la dia.

auch sicil. *la dia* verzeichnet Salomone-Marino in dem kleinen Glossar, *Propugnatore*, X, 2°, 50, b. Es dürfte also eher aus dem Süden stammen.

---

[1]) In Bezug auf *linga* vgl. die Reime: *aringa : lingua*, Brunetto, *Tesor* I., und *raminga : lingua* in einem Gedichte des Ciolo della Barba, bei Grion, Pozzo, p. 38. prov. *lenga*.

intando, als Zeitadverb im Sinne von *allora*.

D'Anc. LXII, 46:

Ch' io partia (l. *Quand' io partia?*)
Da voi, intando
Diciavatemi sospirando.

LXXII, 66:

Di me rimembra poco, (l. *ti membra*)
De le 'mpromesse che mi facei intando;
Non me n' allegro poco,
Sì scassai de lo foco. (l. *S' i' scansai*) [1]).

Val. I, 502:

Adonqua dico intando . . .

Doch ist diese Stelle dunkel, und so eine andere, an der das einfache *tando* steht, D'Anc. LXX, 53.

D'Anc. LI, 19:

Sospiro e sto 'n rancura,
Ch' io son sì disioso
E pauroso — mi fate penare.
Ma tanto m' assicura
Lo suo viso amoroso.

scheint man *Ma tando m' assicura* lesen zu müssen: „aber da beruhigt mich ihr liebreiches Antlitz". Das Neapolitanische und Sicilianische haben *tanno, tannu* als Correlative zu *quanno, quannu* gebildet. Das *intandu* steht neben *tandu* sehr oft in den alten sicilianischen Chroniken, welche Di Giovanni herausgab [2]).

Südliche Form zeigt auch das *ca* für *che*, Conjunktion, Vergleichungspartikel und Relativpronomen, welches die alten Dichter so oft verwenden; es ist allen Idiomen Unteritaliens in alter und neuer Zeit gewöhnlich.

---

[1]) ib. v. 61, ist umzustellen:

A gran vergogna lo tuo core ài dato.

[2]) Vitt. Imbriani, *Dodici Conti Pomiglianesi*, Napoli, 1876, p. 38, schlägt mit Recht vor, dieses *tanno* auch in der *Rosa fresca* zu lesen, wo jetzt (str. XXIV) steht:

Ahi tanto innamorastiti, Juda lo traito.

Zu den erwähnten *vio, crio* (für *vedo, credo*) bildet den typischen Reim *desio*, ein Wort, mit dessen Etymologie man sich neuerdings wieder mehrfach beschäftigt hat[1]). Diez leitete *desio* von *dissidium* her, worauf die portugiesische Form *desejo*, sowie prov. *desieg* hinweisen. Aber das ital. *desio* stimmt nach toscanischen Lautgesetzen nicht dazu; denn wie **vidjo* (*video*) – *veggio*, musste *dissidium* – *disseggio* ergeben. Dagegen neapol. und sicil. umgekehrt, da **vidjo* zu *viju, vio* ward, musste *dissidium* in *dissiju, dissio* oder auch *disio* übergehen. In der That liest man in Fra Simone's Conquesta, p. 15: *Ruberto prisa la gitati cu grandi letitia, fu complito lo so dissiju cu grandi gloria.*" Daneben kommt bei ihm schon das Verbum *disiari* vor (p. 25), und heut' heist es sicil. nur noch *disiu*, neapol. *addesio*, regelrecht nach der Phonetik dieser Mundarten. *desio*, welches im Italienischen ein spezifisch poetisches Wort ist, wird also aus dem Süden in die Dichtersprache gekommen und in derselben verblieben sein, wie Caix dasselbe von *girè, ancidere* und anderen nachgewiesen hat.

ricentare im Sinne von *sciacquare.*

D'Anc. LXXI, 65:

Per gran fidanza c' agio mi spavento,
E ciò, che mi dispiace, m' è a talento,
La neve mi riscalda, e 'l fuoco mi ricenta.

Der 3. Vers ist falsch, und der Reim mangelhaft; vielleicht ist zu bessern:

Neve mi scalda, al fuoco mi ricento.

vielleicht aber auch in radicalerer Weise:

La gran fidanza c' agio mi spaventa,
E ciò, che mi dispiace, m' attalenta,
Neve mi scalda, e 'l fuoco mi ricenta.

Wie sehr dieses Wort in Toscana unbekannt sein muss, zeigt der Umstand, dass D'Ancona nicht zauderte, es ganz aus dem Texte

[1]) Mussafia, *Romania*, I, 499; Storm, *Rivista Europea*, Anno VI, vol. I, 182; Caix, ib. 595; der letztere meinte, aus *desirare* sei *desiare* durch Dissimilation entstanden, und daraus das Subst. *desio*.

zu streichen und dafür ein weder für den Sinn noch in den Reim passendes *incende* zu setzen, als einzige „*parola acconcia al caso*“, die er fand. Dagegen sind sicil. *ricintari* und *arricintari*, neapol. *arrecentare* in dieser Bedeutung wohlbekannte, von den Wörterbüchern verzeichnete Verba, aus lat. **recentare*. In oberitalienischen Dialekten findet es sich wieder, und so prov. *recensar* von **recentiare*, worüber Flechia, Arch. Glott. II, 32 f., der auch frz. *rincer* für dasselbe Wort erklärt. Flechia meint, das Sicilianische und Neapolitanische könnten dieses Verbum durch französischen oder oberitalienischen Einfluss erhalten haben, und setzt hinzu (p. 33, n.): „*L'elemento francese abonda in questi due dialetti più che altri non crede, e principalmente nel primo, come avremo occasione di dimostrare con apposito lavoro.*“ In der That zeigen diese südlichen Dialekte mit den Idiomen Frankreichs hin und wieder, nicht bloss im Wortschatz, sondern auch in manchen phonetischen Erscheinungen eine solche Verwandtschaft, dass man an einen näheren Zusammenhang mit denselben denken muss, wie ihn ja auch die Geschichte jener Gegenden verständlich macht. Auch einige der hier zu besprechenden Worte zeigen diese Gemeinsamkeit, so schon die beiden zuletzt genannten, *desio* und *ricentare*, und so die folgenden:

sagnare „bluten machen“.

D'Anc. VIII, 25:

E l'adorneze, le qual v' accompagna,
Lo cor mi lancia e sagna.

Nan. Man. I, 69, verbessert nach B, 238:

Or si può dir da manti:
Che è ciò, che non si muore,
Poich' è sagnato al core?
Risponde, chi lo sagna
E 'n quel momento istagna . . . .

Monte Andrea, bei Cherrier, p. 527, Son. I:

Che suo morder neiente già non sagna.

und gleichfalls Schiatta in der Antwort *sulle parole*, ebendort Son. II. Sicil. *sagnari* = *salassare, cavar sangue;* frz. *saigner*.

intamato „verletzt".
D'Anc. LXXIII, 4:

Ed è stato uno dardo
Pungente e forte aguto,
Che mi passao lo core e m' à 'ntamato.

Das frz. *entamer;* sicil. *ntamari* heut' im Sinne von *sbalordire, restare stupido* intransitiv, nach Mortillaró; *ntamatu* für *balordo, spensierato.* Näher der alten Bedeutung ist das neapol. *ntamare* für *magagnare.* Das italienische Wörterbuch hat nur ein Beispiel des französirenden G. Villani für das Wort *intamato* (oder *intaminato,* aus prov. *entamenar*).

in trasatto.
Mazzeo Ricco, Val, I, 322:

Dunque ben è ragione,
Che 'l nostro amore si parta in transatto.
(D'Anc. LXXVIII, 52 statt dessen: *si parta affatto.*)

Guittone, Son. 204:

Che sordo son, quando li sono al viso,
E muto a lei parlare, e già non batto
Lingua nè polso [1]), sì sono conquiso;
Ed orbo, quando la veo, so 'n trasatto, (Val. *son tras.*)
Che non credo, che me veggia nel viso.

in trasatto bedeutet „unverzüglich", und Diez (Et. W. II, 287 f.) hat es schon identifizirt mit altfz. *entresait,* prov. *atrasait, atrasag,* alle auf *transactum* zurückführend. In Unteritalien existirt der Ausdruck noch sicil. *a la strasatta,* neapol. *a la ntrasatta,*

[1]) Statt *non batto lingua nè polso* ist vielleicht zu setzen *vena nè polso;* vgl. Tavola Ritonda, ed. Polidori, p. 448: *lo cavaliere non batteva nè polsi nè vena e giaceva come corpo morto;* ib. 321: *non si risentì nè polso nè vena;* dasselbe, p. 446; ib. p. 5: *non si sentiano nè mutavano nè polzo nè vene e giaceano siccome morti,* und ähnlich, p. 110, 504. Auch provenz., Flamenca, 2153:

Le donzelletz hac gran paor,
Quan noil troba ni pols ni vena.

im Dialekte von Campobasso: *a la 'ndraçatta*, D'Ovidio, Arch. Glott. IV, 166[1]).

Und hier mögen sich noch zwei Worte der *Rosa fresca* anschliessen, mit denen es dieselbe Bewandtniss hat, wie mit den genannten:

scalfare „erwärmen".
str. XXIX:

Esto fatto far potesi, inanti scalfi un uovo.

Imbriani, *Propugnatore*, IV, 1°, p. 184, n. 2, merkte bereits an, dass es ein Wort der südlichen Dialekte: neapol. *scarfare*, sicil. *scarfari;* prov. *escalfar*, frz. *échauffer*.

aritonno.
str. II: Avanti li cavelli m'aritonno.
str. III: Se li cavelli artonniti ....

Dass *arritonno* noch in Sicilien lebendig sei, sagte Giudici; aber man scheint dabei allgemein an *tondere* zu denken, wie auch Caix (*Riv. di Fil. Rom.* II, 190) den Infinitiv *aritonnersi* schreibt. Vielmehr heisst aber derselbe *ritunnari* = *tagliar la lana alle pecore e i capelli agli uomini, tosare.* Mortillaro. Es ist das lat. *rotundare* und entspricht dem prov. *rezonhar*, altfrz. *reoigner*, nfrz. *rogner*, die genau dieselbe Bedeutung haben, aber von **rotundiare* kommen, gerade wie oben prov. *recensar*, frz. *rincer* von **recentiare*, sicil. *ricintari* von **recentare*.

Für manche der aufgeführten Worte ist allerdings nicht völlige Gewissheit vorhanden, dass sie aus dem Süden stammen, für

---

[1]) Beiläufig sei erwähnt, dass der prov. altfz. Ausdruck *ad estros* von ähnlicher Bedeutung ebenfalls dem Italienischen nicht ganz unbekannt war; in einer Canzone Cino's (Dante, *Opere Minori*, ed. Fraticelli, I, p. 245) liest man:

Di che gli spiritelli ferno corso
Ver madonna *a destrorso.*

Das Wörterbuch erklärt *„dalla destra parte"*; der Sinn ist aber vielmehr „ohne Umstände, auf der Stelle", wie *ad estros*, daher wohl auch *ad estrorso* zu schreiben; zugleich dient es zur Bestätigung von Diez' Etymologie (Et. W. II, 296) aus **ad extrorsum.*

solche nämlich wie *sagnare, assommare,* u. s. w., bei denen nicht die Lautverhältnisse selbst jenen Ursprung beweisen, und dieser nur dadurch wahrscheinlich wird, dass sie im Süden heut' noch lebendig sind, während das Toscanische sie nicht besitzt; ob sie vielleicht ehedem einmal auch in diesem existirten, muss ein sorgfältigeres Studium der ältesten rein toscanischen Denkmale entscheiden. Ueberblickt man aber die obige Aufzählung von Formen und Worten, so findet man, dass die meisten dieser Elemente nicht einem Dialekte speziell eigen, sondern allen Idiomen der südlichen Hälfte Italiens bis nach Rom hinauf gemeinsam sind oder waren, dass man einige bisher nur als sicilianisch bezeichnen kann, andere aber wiederum nur aus den Dialekten des Festlandes bekannt sind. Es ist also richtiger von einem Einflusse der südlichen Mundarten im Allgemeinen, und nicht von einem solchen bloss des Sicilianischen zu reden, und zugleich gewinnt die vorher geäusserte Vermuthung an Wahrscheinlichkeit, dass schon in der Sprache der ersten Dichter an Friedrichs II Hofe sich mit den sicilianischen Bestandtheilen auch manche apulische gemischt haben.

Einfluss des Provenzalischen auf die alte Dichtersprache.

Dass auf die Sprache der alten Lyriker dasjenige Idiom, in welchem die oft so sclavisch nachgeahmten poetischen Muster abgefasst waren, eine gewisse Einwirkung ausgeübt haben müsse, ist an und für sich klar; aber über die Ausdehnung dieses Einflusses waren die Ansichten sehr verschieden. Bembo in seinen *Prose* hatte die Grenzen sehr weit gezogen; einen grossen Theil der italienischen Sprache überhaupt leitete er aus dem Provenzalischen ab; Varchi im *Ercolano* ging hierin noch weiter als er; aber schon Castelvetro in den *Giunte* zu Bembo's *Prose,* dann Muratori[1]), und in neuerer Zeit Perticari[2]) erklärten sich gegen

[1]) in der 32. Dissertation der Antiquitates Ital., vol. II: *De origine linguae italicae.*

[2]) in der *Difesa di Dante,* cap. XI.

diese Uebertreibungen. Nannucci dagegen fiel ganz in dieselben zurück[1]); er und nach seinem Beispiel viele Andere wollten in den alten Denkmalen allüberall Provenzalismen aufstöbern, ohne die Formen recht zu besehen und sich zu fragen, womit sie denn deren ausländischen Ursprung erweisen könnten. Andere wiederum, welche den Anfang der italienischen Poesie recht hoch hinauf rücken und die vollkommene Originalität der ältesten Dichter darthun wollten, wie Trucchi oder die Vertheidiger der Carte von Arborea, hatten ein Interesse daran, die Entlehnungen aus dem Provenzalischen möglichst einzuschränken, oder, wo der Zusammenhang zu deutlich, sollten wohl gar die Provenzalen umgekehrt von den Italienern entlehnt haben. Es fehlte an den Kriterien für das Urtheil über die fremde Abstammung des Einzelnen. Bembo, wo er ein italienisches Wort fand, dem ein ihm bekanntes provenzalisches entsprach, erklärte einfach das erstere als aus dem zweiten entstanden, während doch auch beide nur aus gemeinsamer Quelle gekommen sein konnten; nicht besser machte es im Grunde Nannucci, nur findet sich, dank seiner Belesenheit in den provenzalischen und altitalienischen Denkmalen, in seinen Aufzählungen unter dem Falschen viel mehr Richtiges. Die Kriterien zur Unterscheidung des einen vom anderen konnten eben weder Bembo noch Nannucci anwenden, da erst die neuere Sprachwissenschaft dieselben an die Hand giebt. Danach muss man als provenzalische Entlehnungen betrachten in erster Linie die Worte, deren Gestalt sich aus provenzalischen Lautgesetzen erklärt, nicht aber aus denen des Toscanischen oder jener süditalienischen Mundarten, die notorisch auf die Bildung der alten Sprache einen Einfluss geübt haben; die Dialekte Oberitaliens, welche der höfischen Schule fern lagen, kommen hier nicht in Betracht. In zweiter Linie wird man mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit für entlehnt auch die Worte ansehen dürfen, welche, ohne dass die erste Bedingung statt hat, im Provenzalischen ganz gewöhnlich, bei den italienischen Dichtern sich nur vereinzelt finden, und mit der lite-

[1]) besonders in dem Buche: *Voci e Locuzioni Italiane derivate dalla Lingua Provenzale,* Firenze, 1840; dann auch in seinen anderen Werken.

rarischen Nachahmung der Provenzalen selbst verschwunden sind. Dieses zweite Unterscheidungsmittel ist natürlich viel unsicherer, da man täglich die vermeintlichen Provenzalismen in den noch mangelhaft durchforschten volksthümlichen Denkmalen auffinden kann, bei denen an solchen Ursprung nicht zu denken ist. Nach diesen Gesichtspunkten muss eine Prüfung dessen vorgenommen werden, was man gemeiniglich als provenzalische Elemente der alten Dichtersprache bezeichnet, und welches grösstentheils eben aus den Aufzählungen Bembo's und Nannucci's herrührt.

Findet man das Verbum *ciausire,* so kann man nicht im Zweifel über seine Herkunft aus prov. *chausir* (neben *causir*) sein, welche sich in dem palatalen Laute zu Anfang verräth; denn italienisch hätte das Wort (entweder aus goth. *kausjan* oder aus *kiusan,* nach Diez) nur *causire* oder *chiusire* geben können. Prov. *chausir* (frz. *choisir*) heisst „sehen" und „wählen". In ersterer Bedeutung trifft man es bei Dante da Majano, Val. II, 450, in der zweiten bei Guittone, Son. 84. s. Nannucci, Voc. e Loc. p. 7 f. Nicht klar ist es, in welchem Sinne es zweimal in der auch sonst sehr dunkelen Ballade des Messer Caccia da Castello steht, Val. II, 374:

Da quella canoscenza vertuosa,
Che tanto è valorosa,
Che d' amore ciausì la Deitate,
Falla (l. *Fa la?*) cortese cortesia graziosa.

und ebendort weiter oben:

Ell' ha sì gran potenza,
Che può ben solo interamente fare
Del suo piacer che si porria contare;
Dio la sa sol, cui è in sè ciausita.

Merkwürdiger Weise hat dieses verpflanzte Wort im Italienischen noch eine dritte Bedeutung, welche aus dem Provenzalischen nicht bekannt ist, nämlich die von „lobpreisen"[1]); so bei Loffo Bona-

[1]) „auswählen, erwählen" ist ein Erheben, Preisen; doch neigt zu ähnlicher Bedeutung prov. *chausir* schon in der Stelle bei Guiraut Riquier, LXXIX, 600:

guidi, Val. II, 257; ferner D'Anc. XXIX, 10 (Rinaldo d'Aquino):

Così son dubitoso,
Quando vegno a ciausire,
Che ne perdo il savere e rimembranza.

Er will die Dame preisen; aber, wenn er sich nun daran macht, lässt ihre zu grosse Trefflichkeit ihn nicht zu Worte kommen.

Bei Dante da Majano, Val. II, 453:

Greve mi sembra, Donna, allo ver dire,
Che lingua d'uomo o pensiero di core
O guardo d'occhi possan ben ciausire
O sì nomar com' è vostro laudore.

ist es wohl „unterscheiden". s. Nan. Voc. e Loc. p. 9, Verbi, 247, n. 3.

Dazu auch einmal das Substantiv *ciausimento* bei Gonnella degli Interminelli, Val. I, 537, genau in derselben conventionellen Bedeutung, welche *chausimen* in der Sprache der Minnedichtung hatte, für „Nachsicht, Milde, Erbarmen". Nan. Verbi, 282, n. 3.

Die gleiche lautliche Unregelmässigkeit, wie in *ciausire,* also *k* zu *ć* vor *a,* charakterisirt mehrere andere Worte als fremde: *ciambra* oder mit der gewöhnlichen Assibilation der Palatalen *zambra* (prov. *chambra* neben *cambra,* ital. *camera*), oft gebraucht und weit über das Gebiet der hier besprochenen Dichtung hinausreichend; *trezeria,* D'Anc. LVI, 46, prov. *tricharia* (frz. *tricherie*); das ital. Wort ist *treccheria*; *lecceria* statt *lecheria* (von *leccare,* prov. *lechar,* altfrz. *lechier, lecherie*), Guittone, Canz. IV, 1:

Perchè seguo ragion, non lecceria.

Pueis foron trobador
Per bos faitz recontar
Chantan e per lauzar
Los pros et enardir
En bos faitz; car *chausir*
Los sap tal, que nols fa
Ni ges dever non a
Del far, tal los ensenha.

Diez übersetzte es hier (Poesie der Tr. p. 21) mit „würdigen".

benenanza und *malenanza* für „Wohl-“ und „Uebelbefinden“, prov. *benenansa* und *malenansa* neben *benanansa* und *malanansa*, aus *benanans, malanans,* also von *anar* „gehen“; echt italienisch wäre demnach ein *benandanza, malandanza* gewesen.

lausore braucht Guittone öfters statt *laudore* (Lob), Canz. I, 2 u. 3, Canz. XV, 3; XXII, 3; Son. 20; 168. Ebenso *lausore* bei einem Czucio, Trucchi, I, 61 (Cod. A, 320); *d* zwischen Vocalen zu *s* ist nicht italienisch, sondern provenzalisch : *lauzor*. Dasselbe zeigt sich in *giausor* (für **gaudore*-Freude) in der *Gobela* bei Grion, Serventese, p. 45, und ebenso verhält es sich mit *lusinga, lusinghiero,* u. s. w., welche der Sprache verblieben sind[1]).

faglia, besonders oft in dem Ausdrucke *senza faglia,* steht italienisch neben *fallo, fallire, falla, fallare,* dagegen prov. *falha* neben *falhir,* u. s. w. Der Uebergang von *ll* zu *lj* ist italienisch vor den dunkelen Vocalen wenigstens sehr selten.

lungia und *lungiamente,* Feminin. und Adverb des Adjectivs *lungo*. Es ist seltsam, dass ein so häufiges und alltägliches Wort entlehnt worden; man könnte den palatalen Laut durch Einwirkung des Adverb *lungi* oder des Verb *lungiare* erklären wollen; aber dass man nur *lungia, lungiamente,* nicht etwa *lungio* sagte, weist zu deutlich auf das prov. *g* zu *ǵ* vor *a*.

triare „unterscheiden, auswählen“, bei Brunetto Latini, *Tesor.* VIII, und Dino Frescobaldi, Val. II, 520; ist Diez' Ableitung aus **tritare* (Et. W. II, 444) richtig, so kann es nicht italienischen Ursprungs sein, da *t* zwischen Vocalen ausgefallen, prov. *triar* (frz. *trier*)[2]).

---

[1]) s. Diez, Et. W. I, 255.

[2]) Hierher wäre auch *tráito* zu ziehen, Nominativbildung aus *trádi-tor,* bei Guittone, Canz. XLIII, 6; Son. 5; 155; ein anderes Beispiel noch bei Bottari, Guitt. Lett. n. 479. In der Form *traïto* und feminin. *traïta,* steht es in der *Rosa fresca,* str. XXI u. XXIV. Dieses letztere ist aus **traditor* gebildet, wie prov. *traire;* auch ital. *tradito* für *traditore,* bei Albertuccio della Viola, Val. II, 229:

Donavami gran gio' l'amor *tradito.*

Aber schon hier hindert die Unsicherheit in der Etymologie des Wortes selbst, mit Bestimmtheit entscheiden zu können, und so ist es nicht selten der Fall. Kommt in dem prov. *de bon aire* „wohlgeartet" das *aire* wirklich von lat. *agrum* (Et. W. I, 7 f.), so wäre echt ital. *di bon agro* gewesen; das häufige *di bon aire, di bon are, di bon aro* müsste also aus dem Provenzalischen stammen. Allein der Ursprung des provenzalischen Ausdrucks ist eben nicht ganz zweifellos.

Guittone von Arezzo, dessen spezielle Beschäftigung mit dem Provenzalischen anderweitig hinreichend bekannt ist, weist auch von allen Dichtern der sicilianischen Schule bei weitem die meisten Provenzalismen auf; er sagte *grazire* für *gradire* (prov. *grazir*), Canz. XVII, 2; XXXIX, Gel.; LV; *afaitare* (schmücken), Canz. XLIII, Gel. 1 und *Lettere,* p. 35 (prov. *afaitar,* altfz. *afaitier;* ital. wäre aus *ad – factare – affattare* geworden); *albire* (freier Wille, Freiheit zu etwas), Canz. XXVII, 2; XXIX, 2 (prov. *albire* mit der Ersetzung des *t* vor *r* durch *i* aus *arbitrium;* Diez, Gr. I, 230). Er setzte *asmai* (: *assai*) für ital. *smaghi* (prov. *esmai*), Son. 98; *destrui* für *distrugge,* Son. 113[1]).

Bei manchen Worten ist der Lautbestand nicht gerade unitalienisch; aber es bestehen neben denselben andere Formen,

---

d. h. der verrätherische *Amore;* und Cecco Angiolieri beginnt ein Sonett in Gesprächform (Cod. B, 413; *Propugnatore,* XI, 1°, 249):

— Becchin', amore! — Che vuo', falso *tradito?* —

Endlich hat Guittone auch das Particip *traito* für *tradito,* Canz. LX. Aber man trifft solche Formen ohne *d* auch in alten mundartlichen Texten, sicil. *traituri* bei Fra Simone, p. 13 (neben *tradituri,* p. 14), *traijturi,* Ribellamentu, p. 135; altpisanisch: *traitore,* Hist. Pis. 663, und so citirt Nannucci, Verbi, 116, n. 4, ein *traitore* von dem Pisaner Cavalca. Sollte hier eine Verwechselung von *trahere* und *tradere* vorliegen, wie solche prov. nicht selten war? — Auffallend ist auch ein *cria* für *grida* bei Buonagiunta, Val. I, 506.

[1]) s. Nannucci, Voc. e Loc. p. 10, 54, 144. Die Besserung von *dona asmai* in *dona smai,* die Nannucci vorschlägt, ist überflüssig; aus prov. *esmai* ward *asmai* mit der bekannten Begünstigung des *a* in tonloser erster Silbe.

welche von jeher die gewöhnlichen waren und daher den fremden Ursprung der seltenen wahrscheinlich machen:

esmare; bei Ser Baldo Fiorentino, Val. II, 240:

Pene, noie e pesanza,
Travaglio e malenanza,
Altro di là non ho secondo ch' esmo. (Val. *chesmo.*)

d. h. „wie ich meine, schätze". Es kommt von lat. *aestimare;* da dieses nun ital. das gebräuchliche *stimare* ergab, so wird *esmare* aus dem prov. *esmar* (altfrz. *esmer*) stammen; *esmare* ward dann zu *esimare,* wie *battesmo* zu *battesimo;* dieses *esimare* und das Verbalsubstantiv *esimo* verzeichnet auch das Wörterbuch als veraltete Worte, und Beispiele aus dem 14. Jahrhundert giebt Nannucci, Verbi, 104, n. 3; Nomi, 157, n.

Das prov. Substantiv *esmansa* „Meinung, Schätzung" ward italienisch regelrecht *smanza,* welches sich an zwei Stellen findet:

D'Anc. LXX, 57:

È molto troppa noia, (l. *E molt' ò troppa noia?*)
Per ciò ch' io so, che 'n gioia
Non vi sia mia pesanza,
Ed io cotale smanza — in core porto.

LXIII, 56:

N' ò gran male, che mi lanza,
Fermami la grande smanza,
E favello a gran baldanza.

d. h. „die hohe Meinung macht mich gesund" (*fermo* Gegentheil von *infermo,* ib. v. 13). Compositum von *esmare* ist ferner *accesmare* oder *cesmare;* prov. *acesmar* = schmücken, zurichten; Nannucci stellte dieses an einer Stelle bei Guido Guinicelli nach guten Hss. her, Man. I, 40, n. 2, und citirte dazu ein anderes altes Beispiel. Dasselbe Wort ist Dante's *accismare,* s. Diez, Et. W. I, 164, und Nan. Voc. e Loc. p. 24.

malvistà und *malvestà* schrieb Guittone, Canz. XXXVIII, 2; Lett. p. 68, offenbar nach prov. *malvestat,* da das gebräuchliche italienische Wort *malvagità.*

giugiare (prov. *jutjar*), Guittone, Canz. XXXIII, 1 u. 2, aber selbst Dante, Purg. 20, 48, und das viel häufigere *vengiare, vengianza* (prov. *venjar*) dürften ausländischer Herkunft sein neben *giudicare, vendicare,* obschon diese ital. zu jenen werden konnten, wie *manducare* zu *mangiare.*

slognare „entfernen", Guittone, Canz. VIII, Gel. 1; IX, Gel. 1; XXIV, Gel.; Son. 24, mag das prov. *eslonhar* sein, da das gebräuchliche italienische Wort *lungiare* war; freilich konnte auch *slognare* neben *slongiare* bestehen wie *giugnere* neben *giungere.*

Dieses erste und sicherste Kriterium, die phonetische Unmöglichkeit des heimischen Ursprunges, steht also in der That nicht häufig zu Gebote, und in den meisten Fällen muss man sich mit dem zweiten minder zuverlässigen begnügen.

Man pflegt als provenzalische Entlehnungen die weiblichen Substantiva auf *anza* und *enza* zu bezeichnen, wie *tristanza, fallenza,* d. h. die, welche die *Leys d'amors* (II, 64) *„noms participials"* nennen, und wirklich sind derartige Bildungen bei den alten Dichtern so viel zahlreicher als in der späteren Sprache, dass man wohl annehmen muss, das Provenzalische, welches sie gleichfalls liebte, habe zur Vermehrung derselben mitgewirkt. Was aber dann insbesondere dazu trieb, war das Bedürfniss bequemer Reime in einer noch ungeschickten und ärmlichen Dichtweise; daher kommen diese Worte am häufigsten eben im Reime vor. Wenn man also hier auch eine durch das Provenzalische geförderte Tendenz wahrnimmt, so darf man darum doch nicht etwa jedes derartige Wort im einzelnen als provenzalisch ansehen wollen. Die beiden Suffixe *anza* (*antia*) und *enza* (*entia*) sind so gut italienisch wie provenzalisch, und in der ersten Sprache wie in der zweiten zu Neubildungen fähig, und, obgleich wir den provenzalischen Wortschatz nicht in seiner Vollständigkeit besitzen, so wird man doch bei gar manchen der hierher gehörigen italienischen Substantiva mit gutem Grunde bezweifeln, ob sie je provenzalisch existirten, wie z. B. *avvaccianza,* Val. II, 16; Guittone, Canz. IX, Gel. 1, oder *intendanza,* das so oft neben *intendenza, credanza,* Val. I, 194, neben *credenza,* und umgekehrt *bassenza,* Val. II, 10, neben *bassanza.*

Dasselbe wie von diesen wird auch von den Bildungen mit den Suffixen *mento* und *aggio* zu halten sein, nur dass diese bei weitem nicht so zahlreich sind. Auch *mento* und *aggio* sind im Italienischen fruchtbare Suffixe; aber einige der Nomina, welche mit ihnen gebildet worden, sind speziell nur der alten Dichtersprache eigen, weshalb man bei ihrer Entstehung direkt oder indirekt provenzalischen Einfluss voraussetzen darf, so *valimento, sbaldimento, servimento* (z. B. Val. I, 175), *inveggiamento* (D'Anc. LXI, 23); *signoraggio, fallaggio* (z. B. D'Anc. XVIII, 34), *usaggio, badaggio* (Val. II, 488), *gradaggio* (ib. 451, 485), *arditaggio* (ib. 440), *dottaggio* (ib. 446) u. s. w., besonders häufig bei dem provenzalisirenden Dante da Majano; Ser Pace schrieb gar auch *similagio* und *peccagio* (Palermo, II, 106 u. 107) für *simiglianza* und *peccato*.

Etwas anders dagegen steht es mit den Substantiven auf *ore*. Da nämlich im Italienischen die Worte dieser Art, soweit sie nicht schon im Lateinischen vorhanden waren, mit wenigen Ausnahmen (wie *sentore, valore,* die noch fortbestehen) schnell veraltet sind (s. Diez, Gr. II, 350), so muss wohl dieses Suffix im Italienischen geringe Fruchtbarkeit besessen haben, und die Entstehung so vieler alter Nomina mit demselben wird man in höherem Grade als bei den vorhergehenden Kategorieen der Einwirkung des Provenzalischen in den ersten Zeiten der italienischen Literatur zuschreiben müssen; freilich aber ist auch hier an eine Uebertragung der Tendenz, nicht eine solche jedes einzelnen Wortes zu denken, wie *dolciore* oder *dolzore,* das noch Dante gebrauchte, *fallore, follore, baldore* (Val. II, 89), *incendore* (Brand, Val. I, 293), *gioiore* (Freude, Val. I, 442), *richiamore* (Beschwerde, D'Anc. LXXXII, 54), *lucore* (Val. I, 70), *laudore, gravore* (D'Anc. XXXIX, 51), *grandore* (Brunetto, *Tesor.* XV), *gelore* (D'Anc. XVIII, 40), *freddore, tristore, riccore, bellore, genzore* (Lieblichkeit, Trucchi, I, 45), bei Guittone auch *dilettore,* Canz. XLIX. Es ist ferner zu beachten, dass auch diesen allen von vornherein das Geschlecht der entsprechenden lateinischen Worte gewahrt blieb; sie sind masculina, wie italienisch noch heut' die Substantiva auf *ore,* nicht feminina wie die provenzalischen und französischen. Nur Guittone brauchte einmal (Son. 20) *valore* weiblich und desgleichen *la candore* (Son. 136).

Dagegen findet sich bei allen diesen Dichtern neben *lo fiore* sehr oft *la fiore,* wenigstens wenn eine Dame so genannt wird.

Worte, welche provenzalisch nicht selten und wohlbekannt sind, und statt dessen italienisch nur isolirt erscheinen, sind die folgenden:

troante „Landstreicher, Schelm" (prov. *truan*), D'Anc. LXVIII, 56: *Vile troante alato* (?); Tommaso da Faenza bei Zambrini, op. volg. p. 385: *Truanti, tricadori, falsi molto.* Guittone schrieb *truiante,* Canz. XXXVII, 3, und einen Vers: *Truianti, triccador, sovr'altri vili,* citirte Nannucci aus einem ungedruckten Gedichte Lapo Gianni's (Voc. e Loc., p. 241).

faidito „verbannt" (prov. *faiditz*) brauchte Tommaso da Faenza in derselben Strophe, die soeben für *truante* angeführt worden: *Homo folle, faidito di mia skiera.*

pascore „Frühling" (prov. *pascor,* wahrsch. aus *pascuorum*), Messer lo Re Giovanni, D'Anc. XXIV, 17:

Dolze tempo e gaudente
Inver la pascore.

wo der Artikel *la* statt *lo* wohl nur Versehen des Schreibers; in der *Intelligenzia,* v. 1, steht es als mascul., wie prov. *pascor* es ist.

sofretoso „ermangelnd". D'Anc. XXIX, 9 (Rinaldo d'Aquino) in derselben Strophe, die oben ein Beispiel für *ciausire* hergab. Ferner noch D'Anc. XLIV, 26; prov. *sofraitos* (nfz. *souffreteux*) von *sofranher* „gebrechen". Altitalienisch auch anderwärts *soffratta* und *soffrattura,* aber vereinzelt und bald verschwunden. s. Nan. Voc. e Loc. p. 14.

ingresso, welches zweimal bei Pier delle Vigne, Val. I, 49, leitete Nannucci (Voc. e Loc. p. 93) aus prov. *engres* im Sinne von „lästig" her; er selbst führt dazu noch zwei Stellen der *Gradi di S. Girolamo* an, in denen das Wort gebraucht ist.

Auch hier ist, wie gewöhnlich, das Meiste bei Guittone zu finden. Er verwendete *mettente* „freigebig" (prov. *meten*), Canz. IV, 2; *appoderato* „besiegt" (prov. *apoderatz*) ib. Gel. 2; *galeare*

„betrügen“ (prov. *galiar*), Son. 17; 156; Lett. p. 36[1]); *manente* „reich“ (prov. *manen*), Canz. I, 4; XXXVII, 2; Son. 29; auch in Canz. LI, doch nur nach der Lesart von D'Anc. XLIV, 28; *manentia*, Son. 1.

Dagegen wird *guaimentare* „wehklagen“, Canz. XVIII, 2; Son. 48, (prov. *gaimentar*) nicht hierher zu rechnen sein; denn in den altrömischen Fragm. Hist. Rom. p. 329 liest man gleichfalls: *„granne ene lo pianto e lo guamentare,“* wo es doch nicht für provenzalisch gehalten werden kann, und dieses ist zugleich ein Beweis, wie unsicher die Entscheidung über fremde Entlehnung ist, sobald die Bürgschaft phonetischer Gestaltung mangelt. Ebendort, in den Fragm. Hist. Rom., trifft man mehrfach das besonders aus Guittone bekannte *tamanto* für *tanto* (p. 327 u. 329); Caix fand dazu das Correlativ *camanto* für *quanto* bei Ristoro d'Arezzo (Mon. Ant.), und das letztere steht ferner auch in der dunkelen *frotta* des Ranieri de' Samaritani, nach der Lesart Redi's[2]):

L' udite volte mante
Ad anime camante
Probate son parole.

Man kann daher füglich auch in Bezug auf das einfache *manto* für *molto* zweifeln, ob es aus Frankreich gekommen sei, wie Diez (Et. W. II, 366) annahm, besonders da dieses bei den italienischen Dichtern oft in einer Weise gebraucht wird, wie es provenzalisch nicht vorzukommen scheint, nämlich für *molto* neutral (viel) und adverbial (sehr). Guittone, Canz. V, 2:

Che tanto è bono in catun loco, quanto
V' ha di te poco o manto.

Pannuccio, Val. I, 347:

Perocchè assai più manto
Falle cernendo in mal perseverare.

Ders. ib. 362:

Dimorando piacer tal quasi un' ora;
Se più, non manto fu, se bene e' membro.

---

[1]) Nan. Voc. e Loc. p. 51 u. 241; er hat auch vortrefflich in Canz. VIII, str. 2 und 3, für die sinnlosen *goleatore, goleando, golea — galeatore, galeando, galea* hergestellt.

[2]) Annot. zu v. 403—404 des Ditirambo; Val. I, 125 hat *ch' ha mante.*

Ders. ib. 376:

Guardare mi conven cose angosciose,
Oscure, dispiacenti e lorde manto (sehr schmutzige).

Guittone, Son. 22:

Qual chi lordasse manto
El viso e si pugnasse i piedi ornare.

Ders. Canz. III, 2:

Ed ingegnaimi manto
In fare me ed altrui saccente e forte.

Viele andere Worte werden oft als provenzalisch bezeichnet, welche bei den alten Dichtern nicht bloss vereinzelt erscheinen, sondern sehr gewöhnlich sind, so *agenzare* im Sinne von „schmücken" und „gefallen", wie prov. *agensar; abbellire* in derselben Bedeutung, prov. *abelhir; disdotto* „Vergnügen", prov. *desduch; miraglio* „Spiegel", prov. *miralh; piacentero* „lieblich", prov. *plazentiers*, u. s. w. Man kann diese Aufzählung nach Belieben ausdehnen; denn hier giebt es keine Grenze, aber auch keine Gewissheit; zum wenigsten müsste man zu diesem Zwecke die Geschichte jedes dieser Worte in der italienischen Literatur viel genauer kennen, als sie bisher die Wörterbücher verzeichnet haben.

Mit besserem Rechte wird man wiederum die drei alten Comparative *genzore, forzore*[1]) und *plusore* für entlehnt ansehen; denn das Italienische kennt sonst, ausser den vier schon im Lateinischen anomalen und erstarrten, gar keine flexivischen Comparative, während in der Provence diese Bildungen reichlicher sprossten (Diez, Gr. II, 68 u. 73).

plusore war eines von den Worten, durch welche, wie Tobler gezeigt hat, die *Carte d'Arborea* sich als eine Fälschung verriethen; es wurde dort missverständlich für das Adverb *più* gebraucht, in welcher Bedeutung es naturgemäss bei den Alten nie vorkommt. So würde man auch irren, wenn man es in dieser Weise auffasste in der folgenden Stelle Guittone's, Canz. I, 3:

---

[1]) Guittone, Canz. XIV, 3; XXIX, 1; LV; LVIII; Son. 182.

Ma non viver creria
Senza falsia — fell' uom; ma via maggiore
Fora plusor(e) — giusto di cor(e) — provato.

Man hat es hier nämlich nicht mit demselben Worte zu thun, sondern es ist dieses *plusore* = *plus — ore,* d. h. *più volte,* so wie denn *plusora* in diesem Sinne schon von Nannucci, Verbi, 336 (und Nomi, 311) nachgewiesen worden ist, in einer Stelle von Chiaro Davanzati, Val. II, 48:

Chè eo lo credo e visto l' ho prusora
Una candela morta rivivare
Per poco dimenare.

Dieses Wort entspricht also einem prov. *pus horas.* Die Alten liebten diese mit *ora, ore* zusammengesetzten Zeitadverbien sehr und hatten deren noch eine ganze Reihe, wie *tuttora, tuttore, tuttor, spessora, mant' ore, soventi ore* (Trucchi, I, 157, 161), *altrore* (Nan. Man. I, 358), *grandor* „lange Zeit" (Val. II, 58), u. s. w.[1]) Sie gehören als gut italienische Bildungen nicht hierher, wohl aber eine andere Zusammensetzung der Art, welche man bisher nicht beachtet hat, und die einmal erkannt verschiedene dunkele Stellen der alten Dichter aufklärt. Dieses ist *tuttasora, tuttesore,* auch *tuttesora,* gebildet nach prov. *totas horas*[2]), welcher Ursprung sich durch das *s* verräth. Zunächst steht *tutesora* im Sinne von „jederzeit" in den *Lettere Senesi,* p. 81. Ferner bei Mazzeo Ricco, D'Anc. LXXX, 30:

[1]) *ore, ancore, allore* sagten die Alten neben *ora, ancora, allora,* und daher *or, ancor, allor,* wie noch heute; ja man findet sogar *un' or,* Val. I, 347 u. 348; *ciascun' or,* ib. 350. Offenbar ging voran ein *tutt' ore, spess' ore, mant' ore,* in denen das *ore* regelrecht als Plural steht; danach bildete man dann *ore, or,* u. s. w. Dem altfrz. *lores,* prov. *loras* „damals" (*illa hora* mit adverbialem *s*) entspricht ital. *lora,* Guittone, Canz. III, 3; *lor,* Son. 68; *lorchè,* Canz. XIX, 3. *lora* gebrauchte auch Francesco da Barberino, Reg., s. Nan. Verbi, 31, n. 1, und *lor chè* Gillio Lelli, bei Allacci, 353. In den Conti di Antichi Cavalieri finden sich Beispiele dafür in grosser Menge. Es ist gute italienische Form aus *illa hora* und schwerlich entlehnt.

[2]) z. B. M. W. II, 18:

Com la flors, qu' om retrai,
Que *totas horas* vai
Contral solelh viran.

Che deve megliorare a tute sore.

hatte das Ms., und der Herausgeber hat es mit Unrecht in *tutte l'ore* geändert.

Ein anonymes Gedicht, D'Anc. LXVI, 57:

E 'l veghiar mi dispiace,
Che tutta sora tormento.

l. *tuttesor,* um den Vers herzustellen. Damit wird dann eine Stelle des Notaro Giacomo, D'Anc. VIII, 14, verständlich, die jetzt so gedruckt steht:

Ben dovea dare — a voi cor di pietate,
C' a tutte for c' a Deo merzè chiamasse,
In voi, donna, trovasse
Gran cor d'umilitate.

Die Hs. hat *tute fore ca;* man wird also richtig lesen:

Ca tutesor cad eo merzè chiamasse.

Endlich braucht man nun in der sicilianischen Canzone Stefano's bei Barbieri, str. 3, Ende:

Sì ki instanti mi feri sou amuri
D'un culpu [1]), ki inananza tutisuri.

nicht mehr mit Grion (Serventese, p. 41, n.) in das ebenso gewagte wie unbefriedigende *tuti furi* (= *fori* = *ferite!*) zu ändern; eher wäre wohl das *inananza* in das in solchem Sinne typische *inavanza* zu bessern, und der Vers wird gelautet haben:

D'un colpu, ki inavanza tutisuri.

„mit einem Streiche, der beständig fortschreitet, an Gewalt zunimmt", wie es ähnlich heisst Val. I, 221 (verbessert nach B, 231):

Fortemente m' innavanza
E cresce tuttavia
Lo meo innamoramento.

Noch vorsichtiger als mit der Constatirung von Entlehnungen aus dem Provenzalischen muss man mit der von solchen aus dem Französischen sein; denn zu diesen lag ja die Veranlassung nicht

[1]) Fand Barbieri dieses *culpu* in seiner Hs.? Alt- wie neusicil. heisst es *colpu, corpu.*

in dem Idiome der Gedichte selbst, welche man nachahmte, sondern in anderen Verhältnissen des Lebens im Allgemeinen. So werden denn naturgemäss diese Entlehnungen sich auch nicht auf die lyrische Dichtung beschränkt haben, sondern der Sprache oder Literatur gemeinsam gewesen sein. Derartig sind in der That die Titel *sire, sere, messere,* aus franz. *sire, messire* (Diez, Et. W. I, 383) und das der Sprache verbliebene *obbliare* „vergessen", welches nur französischer Abkunft sein kann, wenn es dieselbe Etymologie wie *oublier* (**oblitare*) hat[1]); denn prov. lautete das Verbum *oblidar* und nur im Reime ausnahmsweise *oblia*. Dergleichen Worte gehören also eigentlich nicht hierher, da sie der ältesten Lyrik nicht speziell eigen sind, sondern der Sprache im Allgemeinen.

Bei Guittone's *bealtà* für *beltà,* Canz. XXII, Gel.; XXXVI, 5; Lett. p. 2 u. 27, hat man freilich, so vereinzelt es dasteht, gleichfalls keine andere Wahl; es ist nicht italienisch und nicht provenzalisch, und kann nur das altfz. *bealte* (neben *beaute*) sein.

Nicht so sicher dagegen ist der französische Ursprung bei zwei anderen Worten, welche sehr häufig sind, nämlich *cera* für *faccia,* und *clero* oder *chiero* für *chiaro*. Das erstere ist noch heute lebendig, und von der Ableitung aus dem Französischen befreit uns die Etymologie aus *cerea,* welche Ascoli kürzlich von neuem vertheidigt hat, Arch. Glott. IV, p. 119 ff.[2])

Soll *clero* das lateinische *clarus* darstellen, so könnte es allerdings nur nach französischem Lautgesetze diese Gestalt erhalten haben (altfrz. *cler*); aber es wäre auffallend, dass die Dichter gerade dieses Adjektiv, welches sie schon in *chiaro* besassen, noch einmal aus dem Französischen entnommen hätten, und nicht etwa bloss um zu reimen; denn es steht auch oft genug im Verse (z. B. Val. I, 526; II, 234; 236). Ferner kommt aber auch provenzalisch

---

[1]) Diez trennt es davon, und leitet *obblio* aus *oblivium* her.

[2]) Dante da Majano brauchte übrigens auch das prov. *cara* (: *para*), Val. II, 455, und Lotto di Ser Dato Pisano *chaira* (neapol. *caira*), Val. I, 398:

Che la sua chaira par d' angel provato.

was Valeriani, und nach ihm Nannucci (Verbi, 228, n. 1) nicht sehr schön mit *carne* erklären.

ein *cler* statt *clar* vor, wenngleich sehr selten[1]). Es ist daher vielmehr zu denken an eine Ableitung aus **clarius* statt *clarus*, wie *crojo* aus **crudius* statt *crudus*, *mézzo* aus **mitius*, *różżo* aus **rudius*, worüber Diez, Gr. II, 301. **clarius* gab **cliero*, *clero*, wie *caballarius* — *cavaliero*, *cavalero*, und so auch *cleri* in der *Rosa fresca*, str. XI, wie *cavaleri* neben *cavalero*. In der That hat Ascoli auf eben diese Art ein ladinisches *cler*, *clair* gedeutet, Arch. Glott. I, 227, 275, und dass er für das altitalienische *clero* an dieselbe Ableitung dachte, zeigt seine Bemerkung ib. p. 554 (Giunta zu p. 302).

Indessen, wenn es freilich verfehlt ist, überall da sogleich Entlehnungen vorauszusetzen, wo sich Uebereinstimmungen zwischen der Ausdrucksweise der alten Dichter Italiens und den Idiomen Frankreichs zeigen, so ist doch die Nachweisung dieser Uebereinstimmungen an sich nicht ohne Nutzen, und der Gebrauch der einen Sprache kann vielfach zur Erläuterung dessen der anderen dienen. Dieses, nämlich das Verständniss gewisser altitalienischer Ausdrücke, welche jetzt verschwunden sind, durch Anführung der provenzalischen Analogieen gefördert zu haben, ist oft das Verdienst der Zusammenstellungen bei Nannucci, auch da wo an wirkliche Entlehnung nicht zu denken ist, und zu diesem selben Zwecke füge ich hier zum Schlusse noch eine Anzahl solcher bemerkenswerther Uebereinstimmungen des alten Italienischen mit dem Provenzalischen hinzu, welche bisher weniger beachtet worden sind:

accordarsi „beschliessen", eigentlich „mit sich einig werden", prov. *s'acordar* ebenso, und Subst. *accordanza* „Beschluss". Val. I, 210:

Assai faccio accordanza
Di dire e poi mi scordo, (d. h. werde wieder unschlüssig)
Tutto in fra me mi stordo
Per la gran dubitanza.
Però faccio sembianza
Allo cor, che sia sordo,

[1]) s. Bartsch, Zeitschr. f. rom. Phil. I, 74.

Che mi dice : m'accordo,
Ch' i' addomandi pietanza.

Das Herz spricht zu ihm: „ich bin entschlossen, um Mitleid zu bitten.“

ib. 171:

E ben fare' accordanza
Infra la mente pura,
Se 'l pregar mi varrea.

ib. 459:

Ch' Amor farà accordanza fina aguale
D' entrare in vostro core naturale.

„dass *Amore* jetzt den hohen Beschluss fassen wird, in euer edeles Herz einzuziehen.“

adesso bedeutet in der heutigen Sprache nur „jetzt“; bei den alten Dichtern hatte *adesso, adessa* noch zwei andere Bedeutungen, die des prov. altfrz. *ades:* 1) „sofort, alsbald“, wofür hinreichende Beispiele schon bei Ubaldini, *tavola* zu den *Documenti,* und Bottari zu Guittone's Briefen; 2) „immer“, wofür Nannucci, Verbi, 123, n. 1, zwei Stellen der ältesten Dichter (D'Anc. XXII, 20 und Val. I, 370) und eine aus dem *Dittamondo* anführte. In gleichem Sinne steht es aber noch oft, D'Anc. XXIX, 42; XXXVIII, 26; LXV, 49; Guittone, Canz. XXXI, 6; LVII; Canz. XXIII, 2, heisst es:

Onde non che valente ami podere,
Che ha nimico lui e ontalo adessa,
Poi nè vuole nè sa d' esso valere.

„Geschweige dass der Tüchtige Macht liebe, hasst und schmäht er sie immerdar, da er nicht von ihr seinen Werth erhalten will noch kann.“ Lettere, p. 34: *adesso pieno di grazia è graziosissimo tutto buon Signor nostro.* — Diesen Sinn wird es also auch haben in der Stelle Friedrichs II, Val. I, 54:

Valimento mi date, Donna fina;
Chè lo meo core adesso a voi s'inchina.

d. h. „neigt sich immer zu euch“.

Bisweilen haben es die Herausgeber nicht erkannt oder nicht verstanden:

D'Anc. XXVIII, 11:

Perciò non mi dispero
D'amar sì altamente, (so Val.; D'Anc. *D'Amor*)
Adesso mercè chero
Servendo umilemente.

„flehe immerdar um Gnade"; wo D'Anc. *ad esso* setzte.

ib. XL, 25:

Pregio ed amore adessa lei avanza.

Die Hs. hat *ad esa,* D'Anc. *ad essa;* aber B, 235: *adesso,* und danach Allacci.

In der sicilianischen Canzone Stefano's, str. 5:

Ma eo sufro in usanza,
Kè ò visto adessa bon suffirituri
Vinciri prova et acquistari unuri.

wo Barbieri und Grion *ad essa* haben.

Damit verschwindet denn vollends die Bedeutung von *allora,* welche angeblich nach Salvini und Perticari, und den diesen nachbetenden sardinischen Vertheidigern der Carte von Arborea, *adesso* an manchen Stellen gehabt hätte, wo es sich freilich weder mit *ora* noch mit *subito* erklären liess. Nur Guittone, Canz. VIII, 7, könnte zweifelhaft machen:

Tu corpo ed alma in terra e 'n mare spesso
Mi defendesti adesso,
Ch' io contro te viveva ad altro tutto.

Aber auch hier wird es „immerdar" heissen, wo dann das *che* die bekannte lockere Anknüpfung.

anche hatte nicht bloss bei den Dichtern, sondern allgemein in der alten Sprache neben der Bedeutung *etiam,* auch noch die des prov. *anc,* altfrz. *ainc* = *unquam.*

D'Anc. XXXIV, 16:

Nè dela vostra amistate
Non eb' io anche guiderdone
Se non un bascio solamente.

Guittone, Canz. LVIII:

Nel cui lavoro non credo bastasse
Anche uomo nè forse angelo alcono.

In Prosa, Tavola Rotonda, Nan. Man. II, 156: *e non n' avea anche avuto figliuolo neuno.*

Aber italienisch auch ohne Negation:

Guittone, Son. 6:

Sì como già dissi anche, alcuna cosa
Non si può dir dannosa.

Conti di Ant. Cav. p. 67: *e che ciò fo el dolore ch' elli ebbe anche el maggiore.*

arrendersi. Man sagte prov. *se rendre,* altfrz. *soi rendre* im Sinne von „in's Kloster gehen". Ebenso ist *arrendersi* verwendet D'Anc. LXII, 49:

Se vai, meo Sire e fai [a]dimoranza,
Ve', ch' io m'arendo e faccio altra vita.

d. h. „ich werde Nonne", und in der *Rosa fresca,* str. X f.

E con sore m'arenno a una magione . . . .
Alo mosteri venoci e rennomi con freri.

Aehnlich auch das *„renderonsi a monache"* im *Novellino,* nov. 62 (bei Borghini am Ende der Worterklärungen). Heut' nicht mehr absolut gebraucht, sondern *rendersi frate,* u. dgl.

avvenire in = zu etwas gelangen, etwas erreichen; prov. *avenir en,* wie M. W. I, 352:

. . . . . no puesc avenir
En far chanson avinen.

Val. II, 64:

E in cui sempre regna, (*Amore*)
Parmi, ch' elli n'avvegna in tal valore . . . .

ib. 72:

. . . . si mantene
Bona, sì chend' avvene
In pregio e in cortesia.

Auch absolut *avvenire* „treffen, erreichen, finden":

Val. I, 148:

Ch' eo non saccio avvenire,
In che guisa possa mercè trovare.

avvenirsi „an's Ziel gelangen" (wie *riuscire*).

Chiaro Davanzati, Trucchi, I, 160:

L' uom puote in sè aver tal desianza,
Che affanna tutto tempo e non s'avviene.

degnare. prov. *denhar* heisst „geruhen"; aber die ursprüngliche Bedeutung ist „für würdig, für passend halten", woraus in Verbindung mit einem Infinitiv abgeschwächt geradezu „mögen" und endlich „vermögen", wie es sehr häufig bei den Troubadours, ersteres z. B. beim Mönch von Montaudon, M. W. II, 63:

Si tu o denhesses lauzar,
Elhas non o degron suffrir.

„wenn du es auch loben möchtest", und das zweite z. B. Flamenca, 727 (wo es reflexiv):

. . apenas si denhon suffrir
L'esgart.

„vermögen kaum den Blick zu ertragen."
So nun Dante da Majano, Val. II, 451:

Ned altra già non degna di tenere
Lo meo folle volere.

„mag keine Andere besitzen."
ib. 496:

Non degno mai che far vostra voglienza.

Guittone, Son. 33:

Se 'n voi degnasse fior valer mercede.

„auch nur etwas Gnade zu wirken vermöchte."
Ders. Canz. XXXIII, 5:

Ma non lo cor meo degna aver ardire
Di chieder lei mercede.

„vermag nicht Muth zu haben" [1]).

---

[1]) Aehnlich wie *degnare* verwandten die Alten auch *osare* für „vermögen", z. B.

Guittone, Son. 199:

E che natura far puote nè osa
Fattura alcuna nè maggior nè pare.

wo es ganz deutlich Synonym von *potere,* und so bei Guittone noch sehr oft.
Monte Andrea, D'Anc. Son. XX:

delere „zerstören", D'Anc. LXIII, 24; Val. II, 134; 150, ist vielleicht nicht blosser Latinismus, da auch prov. altfz. *delir*.

intenzione für „Aussicht, Hoffnung"; prov. *entensio* ist so gebraucht M. G. 1158 ff., 5:

Et eu sui d' aital faisso,
Qu' anc vas dompna no m' atrais
Beutatz ni valors ni jais,
Pois fetz de si a maintz do;
Que pois dona entensio
Dompna a chascun, eu non tenc ad onranza
L' onor qu' ilh fai; car ses dar esperansa

Nè fu nè fia ned esser mai non osa
Più bellezze che 'n voi sono formate.

Anonymes Sonett bei Zambrini, op. volg. 419, II (auch B, 185):

Ancor vedem (B. *deven*) d'Amor mirabil cosa,
Chi non prende suo bene a temporale,
Per nulla guisa mai aver non l' osa.

ib. III (B, 186):

Dunque chi osa loda divisare
Simile o pare di lei, non si trova.

Daher auch D'Anc. LXII, 19:

Lo tuo splendore
M' à sì preso,
Di gioi d' amore
M' à conquiso
Sì, che da voi non oso partire.

„mich nicht trennen kann", zu verstehen.

Auch Dante gebrauchte es noch so, in der Canz. *La dispietata mente:*

Dar mi potete ciò, ch' altri non osa.

„was ein anderer nicht vermag", wie auch Witte (Kannegiessers Uebersetz. II, 124) vermuthete, diese Bedeutung aus dem *Decameron* belegend, und in dem Son. *Amore e cor gentil:*

E così senza l' un l' altro esser osa . . .

Auch dem Provenzalischen scheint *ausar* in solchem Sinne nicht fremd zu sein; denn so ist es wohl zu verstehen, M. W. I, 159 (M. G. 1404, 4; Arch. 35, 404):

Totz los forfaitz e totas las clamors,
En quem podetz acusar ni retraire,
Son quar m' ausatz abelhir ni plazer.

Pot ben dompna, que a sen e saber,
Salvan s' onor maint amic retener.

D'Anc. LXXXI, 34, verbessert nach Val. I, 328:

Chè più de' l' omo avere allegramente
Di molta cosa sola intenzione
Che di picciola gioia processione [1]).

„freudiger muss man die blosse Aussicht auf Grosses besitzen als kleiner Freude wirklichen Fortgang."

Incontrino de' Fabrucci, bei Grion, Pozzo, p. 42:

Data mi fue intenzone,
Pur a sua mossa e a suo cominciamento,
Di darmi compimento
A tutto il mio talento.

Val. I, 336:

Dandomi quasi ferma intenzione,
Ch' è vostra oppenione,
Per sembianza vi dovesse amare.

ib. 372:

Intenzione avendo,
Che 'l meo sacciuto voi fero dolere -
Magna v' arà tosto pietanza mossa.

„indem ich die Hoffnung hege, dass mein Schmerz euch bekannt geworden euch schnell grosses Mitleid erregt haben wird."

ma che oder *mai che* im Sinne von „ausser" oder „ausser dass", *non ma che* „nur". Bekanntlich hat es noch Dante in der Comödie mehrfach verwendet; prov. *mas que* oder *mas* allein, und so heut' in den nördlichen Mundarten Italiens: piem. *mac = solamente,* neben *numè* (*non magis*), *nomà* (Biondelli, Saggio, p. 571); *anma che* in den Canti Popol. Monferrini, p. 3; *nomà, domà,* lombard. (Biondelli, p. 73); *noma* auch altvenetianisch, s. *Romania,* VII, 50; bei Bonvesin *za may ma* „nur", z. B. *tratt. dei mesi,* 170, 171. In der *Rosa fresca,* wo Grion es las, str. XXX: *Se non ma a le vangelie,* stand es sicherlich nicht; ein *se non ma* ist an sich schon

[1]) In demselben Gedichte ist v. 32 mit 33 umzustellen, wie Strophenbau und Sinn verlangen.

kaum möglich. Es eine kostbare Reliquie zu nennen, hatte Grion (Serventese, p. 26) nicht allzu recht; wenigstens findet es sich bei den Alten ungemein häufig. An vielen Stellen haben es schon Salvini und Valeriani richtig erkannt, wie Guittone, Canz. III, 5; Val. I, 335; II, 271 (Guido Orlandi); II, 357 (Guido Cavalcanti). Zwei Beispiele aus Guittone führte Nannucci, Voc. e Loc. p. 40, an. Aber oft ist es von den Herausgebern auch missverstanden worden, indem sie dieses *ma che* als eine eingeschaltete rhetorische Frage auffassten, welche sehr wenig im Style der alten Dichter wäre; so bei Guittone, Canz. I, Gel.

Non è 'l mal più che 'l bene a far leggiero,
Ma che fero — lo ben tanto ne pare
Solo per disusare.

wo Val. *Ma che? fero,* etc. las.

Ders. Canz. V, Gel. 2:

E me certo con lor terzo vorria,
Ma che mal mertaria.

„nur würde ich es schlecht verdienen, ihr Genosse zu sein.“ Val. wieder *Ma che?*, und so Canz. XXV, 2; XXXI, 1. So ist auch Val. II, 448 zu lesen: *Ma che mi da conforto,* statt *Ma che?* etc.

Dante da Majano, Val. II, 483:

Nel meo coraggio non considerai
Mai che gradir la vostra benvoglienza.

ib. 495:

E ciò ver me non val mai che mentire.

d. h. „Ovids weise Lehren zur Heilung der Liebe sind für mich eitel Lüge“, und ebendort:

Che 'nverso amor non val forza ned arte . . . .
Mai che mercede . . . .

so auch ib. 496; *ma che* noch Cecco Angiolieri, Allacci, 201. Guittone auch in den Briefen, p. 63, 91, und so die Cento Novelle, nr. 78: *Hor cui chiami tu Iddio? Elli non è ma che uno,* von Borghini in den Worterklärungen verzeichnet.

ma tanto für „ausser soviel“ gebrauchte Bacciarone, Val. I, 404. Auch das blosse *mai* für *magis* im Sinne von *più* findet sich, bei Dante da Majano, Val. II, 447:

Che più m' agenza e val mai per amore ....

und Terino, Nan. Man. I, 230, n. 5.

Auffallend ist es, dass man dieses so häufige *ma che* nur bei den Toscanern trifft; aus der ganzen Sammlung D'Ancona's kann man kein Beispiel dafür auftreiben; *ma quando*, D'Anc. XX, 26, verstand Corazzini so, wie prov. *mas quan;* aber die Stelle ist dunkel, und Corazzini's Besserung willkürlich. Es möchte also dem Süden fremd gewesen sein; Grion führt zwar (Serventese, 26) für *non ma* „nur" ein Beispiel aus dem *Liber Yani de Procita* an; allein dieser Text ist nicht rein sicilianisch, sondern nördlich dialektisch gefärbt.

per un cento „hundertfach" (für eines hundert); *per un cen* war sehr gebräuchlich bei den Troubadours, wie man auch *per un dos, per un tres*, u. s. w. sagte. Nannucci, Voc. e Loc. 102, gab ein italienisches Beispiel dafür; man kann eine Menge anderer hinzufügen, wie D'Anc. XXII, 25:

E per un cento m' à più di savore
Lo ben, c' Amore — mi fàce sentire,
Per lo gran mal, che m' à fatto sofrire.

Desgleichen XXVII, 32; Val. II, 372; 498; Guittone, Canz. XXIV, 4; XXXVIII, 2; u. s. w. Auch Petrarca gebrauchte es noch, im Sonett *Come va 'l mondo*:

O speranza, o desir sempre fallace,
E degli amanti più ben per un cento.

und Franco Sacchetti (Carducci, Rime di Cino, p. 487):

Chè, se amante amar fu mai veduto,
Con fede amava te per ognun cento.

pesante im Sinne von „betrübt, kummervoll".

D'Anc. LXXVIII, 30:

Che dela vostra colpa io son pesante.

Incontrino de' Fabrucci, bei Grion, Pozzo, p. 41:

Forte ne son pesante.

auch noch Bindo Bonichi:

Esser pesante
Del bene altrui, che a sè niente noce.

wie Borgognoni, *Propugnatore,* I, 580, anmerkte.

Es ist also ein aktives Participium in passivischem Sinne gebraucht: „belastet, bedrückt" statt „lastend, lästig". Diese Verwendung des Partic. praes. war prov. und altfrz. viel weiter ausgedehnt, worüber Tobler, Zeitschr. f. rom. Phil. I, 17 ff., und zahlreiche Beispiele gerade für altfrz. *pesant* = kummervoll, ib. p. 23 f. prov. z. B. bei Gausbert de Poicibot, Arch. 34, 397:

Mas mos cors pesans
N'esta malanans.

presente „offen, öffentlich", prov. *presen,* als Gegensatz von *celat.*

D'Anc. XVIII, 25:

Presente mi contava,
E non mi si celava,
Tutto suo convenente.

Incontrino de' Fabrucci, Grion, Pozzo, p. 42:

Ca ben è canoscente, (l. *scanoscente*?)
Qual donna fa presente
Le sue parole in vano,
Ond' à cuor longitano.

d. h. „öffentlich, vor den Leuten solche Worte redet, von denen ihr Herz ferne ist."

pugnare und *pugnarsi* „sich bemühen", gerade wie prov. *ponhar*; unendlich oft bei Guittone in *Rime* und *Lettere*, z. B.

Son. 8:

E di gran cor pugnate
In arricchir di van pover riccore.

wo es auch mit *in* verbunden, wie das provenz. Verbum.

Son. 22:

Qual chi lordasse manto
El viso e si pugnasse i piedi ornare.

Lettere, p. 51: *Ora non so che fare, in pugnarvi o non di rico-*

verare, nè s' i' pugno in mercè o in orgoglio, d. h. *non so che fare, se mi debba sforzare o no di ricuperare la vostra amicizia, e se mi sforzi per via di mercè o per via d'orgoglio.* Auch mit Accusativobjekt, p. 82: *e quanto val meglio (il mestiere), meglio pugnarlo* d. h. *bisogna meglio adoperarsi in esso.*

D'Anc. LXXIII, 51:

Ch' io mi pugnasse pur di ben servire.

Val. I, 422:

E con ogni argomento m' apparegli
Pugnando, che ad amico t' aggia e tegna.

Dass es kein Provenzalismus ist, zeigt schon der Umstand, dass auch der Aretiner Ristoro es gebraucht, Nan. Man. II, 196: *e pugnarà ad andare . . .* Vielleicht ist in der *Rosa fresca,* str. III:

Poniamo, che s' aiunga il nostro amore.

für dieses *pugnamo* „lass uns streben" zu verstehen. Und so auch Dante, Inf. 6, 28:

Qual è quel cane, che abbaiando aggugna
E si racqueta poi che 'l pasto morde,
Che solo a divorarlo intende e pugna.

regnare im Sinne von „weilen, verweilen", wie oft das prov. *renhar,* z. B. Val. I, 416:

Ch' i' aldo a' saggi dire in voce vera,
Che ciò, ch' avven piacente ovver dogliose
Cioè cose nel mondo all' uom che regna,
Sia per miglior di lui . . . .

d. i. in der beliebten verschränkten Weise der Pisaner: *all' uomo, che regna nel mondo, che sta nel mondo.*

ib. 420:

Regnando in vita più che morte dura.

Guittone, Canz. XX, 5:

E dove non guarenza
Porranno aver di sempre tormentare,
Li converrà regnare.

d. h. *lor converrà stare.*

Ders. Son. 107:

tuo pensier non regna
In altro che in crear vergogna e danno.

Auch das Substantiv *regnamento* „das Verweilen, Wohnen", Val. II, 80:

In cui fai regnamento,
Volar lo fai senz' ale.

„in wem du weilest (o Besitz), den machst du ohne Flügel fliegen." Daher die vielen Stellen, an denen es heisst: *„nella mia donna regna valenza, onore, piacimento"*, etc., d. h. „Ehre, Lieblichkeit wohnt in ihr."

Daraus entwickelt sich weiter die Bedeutung „dauern".

Val. II, 68:

Ma era al nostro Signor rincresciuto
La vostra vita, che sì mal menare
Vedea in mondo, che gli era spiacere;
Però non volse devesse regnare.

Don Arrigo, Trucchi, I, 80:

Che non sta ben tradimento a signore,
Nè può regnar sua laida signoria.

Chiaro Davanzati, ib. 155:

E se mia vita regna per languire
E non mi dona, me faria fallire. (l. *me' saria?*)

D'Anc. XCI, 18:

Fallir dovria al postutto
E regnar non dovria
Lo mondo . . .

„die Welt müsste aufhören und nicht dauern."

riprendere „Wurzel fassen", prov. altfrz. *reprendre* und *emprendre*, s. Mätzner, Altfrz. Lied. p. 103 u. 104. Eine *rima oscura* Pannuccio's beginnt, Val. I, 368:

Di dir già più non celo
Poi tante pene ho possa.
Doglia m' è 'n cor ripresa.

d. h. *poichè ho possa di dire, già più non celo tante pene; doglia*

mi s' è fermata in core. Auch das einfache *prendere* in Iacopo d'Aquino's (D'Anc. XLI, 1):

Al cor m' è nato e prende uno desio.

se tutto „obgleich", prov. *sitot,* ist mir nur aus Guittone bekannt, z. B. Canz. XLIII, 6:

D' ogni altro casta in corpo ed in cor sia,
Se tutto lei marito è disleale.

„wennschon sie einen treulosen Gatten hat"; ebenso ib. str. 8; Son. 3; 7; 8, u. s. w., und sehr oft in den Briefen.

sofferirsi di „Abstand nehmen" von einer Sache, wie prov. *se suffrir de.* Ein Beispiel bei Nannucci, Voc. e Loc. 61 (aus Val. I, 477). Andere sind

Val. I, 303:

Però, Madonna, mi voglio soffrire
Di far sembianza in vostra contrata.

ib. II, 85:

Ma vogliomene in parte sofferire. (*del canto*)

ib. 257:

. . . anzi men vo' soffrire.

ib. 514 (Dino Frescobaldi):

Così di quello, onde il disio mi sforza,
Mi convien sofferir contra mia voglia.

Es steht auch in den Lettere Senesi, p. 62: *Ma se Ghezo se ne vole soferire* etc.

soglio. Der eigenthümliche Gebrauch des Provenzalischen, vermöge dessen von dem Verbum *soler* häufig das Praesens statt des Praeteritum steht, findet sich im alten Italienischen wieder, also *soglio, suole,* wo man heute *soleva* setzen würde.

Val. I, 50 (Pier delle Vigne):

Perdo gioia e mi svoglio,
Quando [di] sua contezza mi rimembra,
Di quella, ch' io amar e servir soglio.

„die ich zu lieben pflegte"; denn die Dame ist todt.

Pacino Angiolieri, Trucchi, I, 116:

Lasso, che spessamente il giorno miro
Al loco, ove madonna suol parere,
Ma non la veggo, siccome già soglio.

auch hier ist die Dame todt; und in demselben Gedichte:

Quanto aver soglio più sollazzo e gioco,
Cotanto è forte più lo meo penare.

Daher ist Nannucci's Erklärung, Man. I, 221, n. 8, überflüssig.

D'Anc. XX, 47:

A zò, ch' i' avere soglio
De la vostra bellezza,
Amor mi diè certanza (Ms. *certeza*)
Con allegranza — piena di pietate.

d. h. *per quello che soleva ricevere (godere) della vostra bellezza, Amore,* etc.

Guittone, Canz. I, 1:

Ora parrà, s' e' saverò cantare
E s' e' varrò, quanto valer già soglio.

Ebenso D'Anc. LV, 11; LXXXVI, 22; Val. II, 155. Ferner noch:

Guido Cavalcanti, Val. II, 363:

Un amoroso sguardo spiritale
M' ha rinnovato amor tanto piacente,
Che assai più che non suole ora m' assale.

Und noch Dante, Son. *Se 'l bello aspetto:*

Ma perch' io non la veggio, com' io soglio,
Amor m' affligge, ond' io prendo cordoglio.

„*per catacresi*" sagt Fraticelli.

stare di „fern sein von", prov. *estar de,* z. B.

Santz Honoratz estet tres antz de la ciptat,
Que non auza venir en son arcivescat.
S. Honorat, cap. 47.

oder Peire Vidal, XLIV, 75:

Tant ai de Proens' estat.

ib. 80:

Car ai estat de leis tan longamen.

so Val. I, 278:

Non vo' più sofferenza
Nè dimorare omai
Senza Madonna, di cui moro stando.

„Ich will nicht längeres Harren, noch bleiben ohne Madonna, fern von der ich sterbe."

stendersi „wohin gelangen", prov. *s'estendre*, z. B.:
M. G. 1139, 4:

Ni mais nom platz, que s'estenda
E leis merces ni deissenda.

Zambrini, op. volg. 419, son. VII:

Et tal v' aggiunge et tal non vi si stende.

D'Anc. Son. V:

E perchè sua vertute a potestate
Più che terrena segnoria si stende.

tener danno „Schaden thun", prov. *tener dan.*
Guittone, Canz. VIII, Gel. 1:

e cosa quale
Tener poreami danno.

Lettere, p. 43: *Se a padri e a moglieri e a figliuoli e ad amici danno tenete in guerra . . . .*

Guido Orlandi, Val. II, 268:

Troppo servir tien danno ispessamente.

Es kommt auch sonst vor, und selbst in den Fragm. Hist. Pis. p. 662: *più voute li asaglinno e fecieno e tennero loro danno.*

venire „werden". Heute gebraucht man es so nur beim Partic. Perf.; aber in alter Zeit stand *venire* und *avvenire* in diesem Sinne auch beim Adjektiv und Substantiv, wie prov. *venir* und *avenir*, wo man jetzt *divenire* sagt, z. B.

Val. I, 171:

So, che per me pietà verrea crudele.

ib. II, 151:

Che gioioso avvenire mai non penso.

ib. 213:

Mi fe servo venire
Della sua signoria disideroso.

Guittone, Lettere, p. 37: *cui cavalieri buon tutti vegnono Regi*, und so sehr oft.

Daher ist D'Anc. XXI, 41, mit der Hs. zu lesen:

Da poi che cristallo aven la neve.

„sobald der Schnee Krystall wird", und nicht *che 'n cristallo*, wie Val., Nan. und D'Anc. Und ib. XXXI, 41:

Che 'ngnoranza
M' è venuta cotal speranza.

„Nichtwissen ist mir solche Hoffnung geworden", d. h. „ich bin über sie ungewiss geworden", wodurch das unmögliche *Che 'n 'gnoranza* bei D'Anc. wegfällt.

Aehnlich ist es mit *tornare* „zu etwas werden, sich in etwas verwandeln", prov. *tornar* in gleichem Sinne.

D'Anc. XXI, 45:

acqua torna sale.

„Wasser wird zu Salz." Demnach ib. VII, 31:

E la fereza torna pietanza.

nach der Hs., nicht *torna 'n pietanza.*

Zusätze.

p. 155, n. Den auffallenden Schlussreim *sazia* in Matteo Frescobaldi's Ballade bessert Carducci selbst im Druckfehlerverz. zu *sizia*.

„ 159. Aus der Liste der unsicilianischen Reime bei Sicilianern mag man der grösseren Sicherheit halber noch die Stellen Val. I, 118 und 255, streichen, weil nach der palat. Hs. (p. 92) die beiden Gedichte von Ruggieri d'Amici sind, und man nicht weiss, ob dieser ein Sicilianer gewesen. Statt dessen aber kann man zwei andere Stellen von Iacopo da Lentini hinzufügen:

merzede : acede. D'Anc. IV, 28.
freno : fino. V, 117.

sicil. *merzidi* : *accedi; frenu* : *finu.*

„ 162. Eine Bemerkung Böhmers in seinen Romanischen Studien, III, 166, könnte glauben machen, was Corazzini den Volksliedern zuschreibt, hätten sich wenigstens die neueren sicilianischen Kunstdichter erlaubt. Giov. Meli soll in der Fata Galanti, VII, 30, *cosa* : *amorosa* gereimt haben. Aber es war dieses nur ein Versehen Böhmers, dem das Auge beim Lesen vom sicilianischen Text auf die rechts daneben gedruckte toscanische Uebersetzung geglitten ist (s. Opere di Giov. Meli, Palermo, 1857, p. 381). *cosa* : *amorosa* reimte der Uebersetzer Gazzino, nicht Meli.

„ 189. Die Form *cheo* findet sich in Wahrheit bei Meo Abbracciavacca nicht; die Stelle, welche Nannucci anführt, ist eben die Monte's, die er irrthümlich jenem beilegte.

„ 198. Noch zur Erklärung eines anderen Wortes der alten Dichter vermögen die südlichen Mundarten beizutragen, nämlich *schianto* in der Bedeutung „Pein, Furcht". In der Rosa fresca heisst es, str. IX:

Quante sono le *schiantora*, che m' à' mise alo core.

Lapuccio Belfradelli, bei Grion, Pozzo, p. 43:

S' io stato so' in fallare,
E poi mi date *schianto*.

Monte Andrea in Cod. A, 662:

Sentomi al core dolorosi *schianti.*

Cino da Pistoja beginnt ein Sonett (nach B, 269):

Sì doloroso, non poria dir quanto,
Ho pena e *schianto* — angoscia e tormento.

Das prov. ital. Glossar, welches Stengel veröffentlicht hat („Die beiden ältesten prov. Grammatiken", p. 89, 13) übersetzt mit *schianto* das prov. *esglai.* „Furcht" bedeutet nun noch heut' das sicil. *scantu* (sicil. *scantu* verhält sich zu tosc. *schianto,* wie *schettu, schera, scavu, scuma, chesa* zu *schietto, schiera, schiavo, schiuma, chiesa*), mit welchem schon Giudici ganz richtig das *schiantora* der Rosa fresca in Verbindung brachte. Hierzu das Verbum *scantarisi,* und auf dem südlichen Festlande, noch genauer dem toscanischen Lautbestand entsprechend, *schiantarese,* so in einem Volksliede von Martano (Terra d'Otranto), Canti Popol. Merid. II, 324:

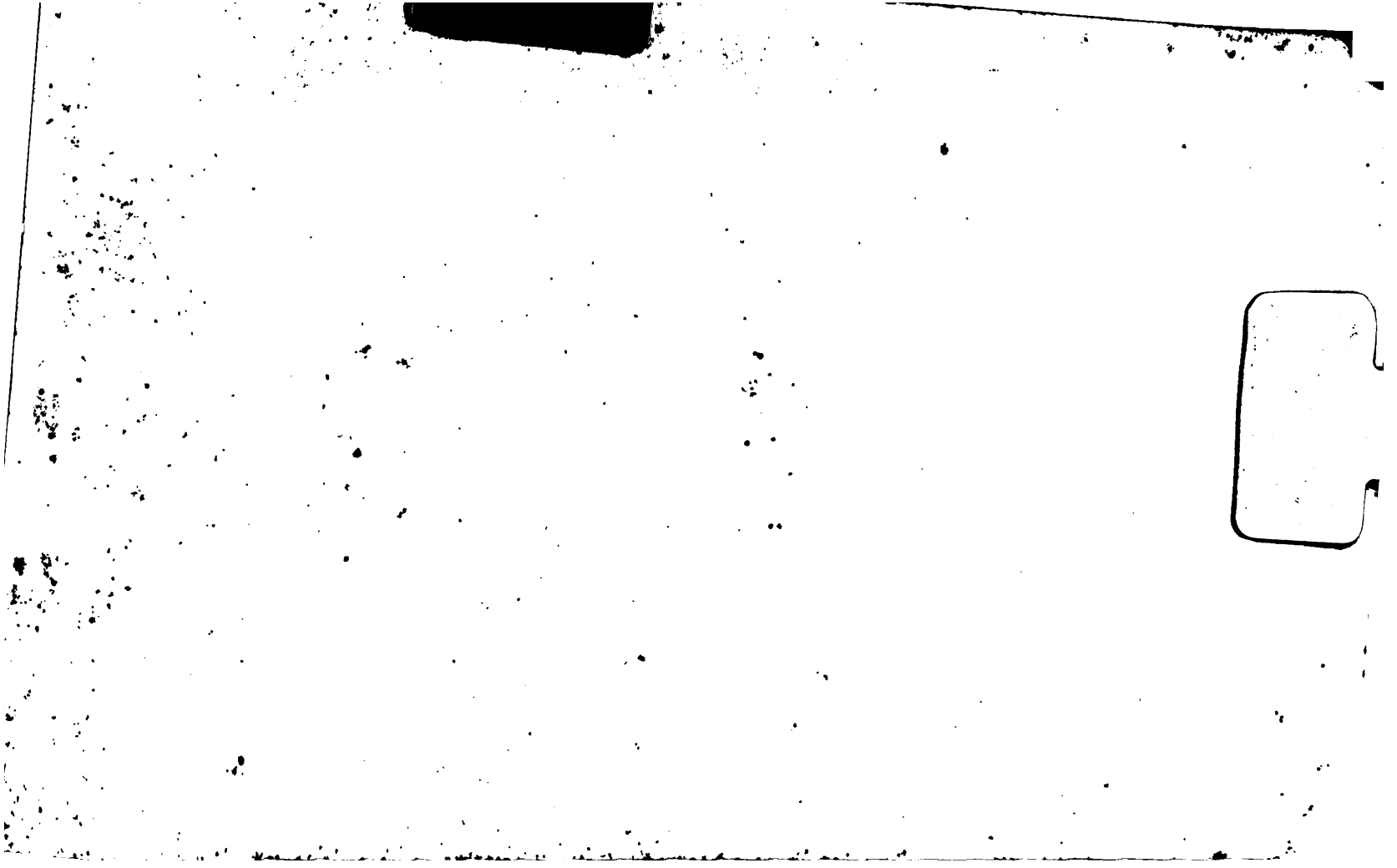
De quiddhu ci sse dice non mme *schiantu.*

was Imbriani mit *m'atterrisco* erklärt. Und so brauchte schon das Verbum Tommaso di Sasso, D'Anc. XXI, 18:

Non trovo chi lo saccia; ond' io mi *schianto.*

„Ich finde niemanden, der wüsste, was Amore ist, das Uebel, welches mich peinigt; weshalb ich voll Furcht bin, da das unbekannte Uebel das schlimmste." — Der Ursprung dieser Bedeutung aus der gewöhnlichen des Wortes *schiantare* wird leicht begreiflich, wenn man an den noch immer üblichen Ausdruck *mi si schianta il cuore* denkt. Vgl. auch die Worte *crepacuore* und *corrotto,* welches letztere wohl eher *cor ruptum* ist als *corruptum* (von *corrumpere*), wie Littré will; *schianto* wäre also eigentlich ein *schianto di cuore.*

Inhalt.

		Seite
I.	Entstehung und Charakter der ältesten italienischen Lyrik . .	1
II.	Der Einfluss der provenzalischen Poesie	25
III.	Befreiung vom provenzalischen Einfluss	113
IV.	Die Sprache	140

Druck von Pöschel & Trepte in Leipzig.